C728
C823Jr
no. 41

JULIO 1975 No. 41

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

THE LIBRARY OF THE
APR 23 1976
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

CIUDAD UNIVERSITARIA
COSTA RICA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
fundada en 1945
LETRAS CIENCIAS ARTES TECNICAS EDUCACION
I Semestre 1975 Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"
Costa Rica No. 41

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

JULIO 1975 Nº 41

INDICE

CIENCIAS

Pág. No.

CIENCIA Y RELIGION. *Lic. Adelita Aguilar de Alfaro* 9

UTILIDAD DE LOS RECURSOS PESQUEROS NACIONALES. *William A. Bussing* 17

SISTEMA INTERNACIONAL DE MEDIDAS. *M. S. Fabio González S.* 23

SINTESIS DE CIRCUITOS SECUENCIALES. *Marco Antonio Vázquez.* 29

CIENCIAS SOCIALES

SINOPSIS HISTORICA SOBRE LAS EXPLORACIONES PETROLERAS EN COSTA RICA. *Rolando Castillo M. Ph. D.* 47

MEDITACIONES SOBRE EL PODER. *Raúl Marín Zamora.* 63

FILOLOGIA, LINGUISTICA Y LITERATURA

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL FENOMENO DE LA LITERATURA. *Lic. Carlos Enrique Aguirre Gómez* 81

TABU Y EUFEMISMOS. Cursos en Inglés y Español. *Bonnie Brown Gfrorer.* 93

ESTUDIO DE TRES CUENTOS DE CARMEN NARANJO. *Lic. Ma. Cruz Burdiel de López.* 101

PINCELADAS FOLCLORICAS CHILENAS. *Lic. Ma. Ester Camaño de Arias.* 111

BACON'S SUPPORT OF FAITH. *Alicia Cervantes Leal.* 131

VIVA ESPAÑA, VIVA FERNANDO VII... ¡FUEGO VA! *Marco Antonio Fallas Barrantes.* 133

JUEGOS ESCENICOS SOBRE LOS POEMAS DE CATULO. *Nicolás Farray González* 159

ALGUNOS RASGOS DE LA FRASE NOMINAL ESPAÑOLA ANALIZADOS DENTRO DEL MARCO DE LA GRAMATICA GENERATIVA DE TRANSFORMACIONES. *Danilo Hidalgo E.* 177

TEMOR Y DESTRUCCION EN LA EROTICA DE NERUDA. *Licda. Belén Lagos* 187

ELEMENTOS DESCRIPTIVOS EVOCADORES DE MUERTE EN THE POWER AND THE GLORY. *Lic. Patricia E. Monge Rudín.* 193

PAUL VALERY Y LEONARDO DA VINCI: Un estudio del Problema de la Creación Artística. Basado en la *Introducción al Método de Leonardo Da Vinci* de Paul Valery. *Helena Ospina–Garcés de Fonseca.* 199

EN TORNO A CARPENTIER. *Lic. Manuel Picado Gómez* 213

TEACHING METHODS FOR ADVANCES READING. *A. Leity Quiñones.* 223

VARIETIES OF BRITISH PRONUNCIATION. *A. Leity Quiñones.* 233

UNA DISCUSION DE COMO LA NOVELA THE GREAT GATSBY REFLEJA LOS VOLADORES NORTEAMERICANOS. *Lic. Dorothy Stark de Valverde.* 237

AVISO A NUESTROS COLABORADORES Y LECTORES

El Consejo Universitario, en cumplimiento de lo que dispone el Estatuto Orgánico, procedió a nombrar, a principios del presente año, la Comisión Editorial que tendrá a su cargo la elaboración y ejecución de la política editorial de la Universidad de Costa Rica. Esta Comisión, que tiene carácter determinativo, está integrada por un representante de cada una de las cinco áreas académicas de la Universidad de Costa Rica y un representante de la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUCR). Figura entre sus funciones, la reglamentación y orientación de las revistas de la Universidad de Costa Rica.

La Comisión ha creado, dentro de su jurisdicción, la Editorial Universitaria, bajo cuyo sello aparecerán las publicaciones –libros y revistas– oficialmente autorizadas por la Universidad. Ninguna revista o publicación periódica podrá llevar el nombre de la Universidad de Costa Rica si no cuenta con la debida autorización de la Comisión Editorial. Con el propósito de cumplir la política general señalada por el Consejo Universitario, se ha procedido a reorganizar el sistema de publicaciones periódicas con base en criterios de eficiencia y de calidad definidos por la Comisión.

Una de las medidas adoptadas por la Comisión Editorial, con el propósito de fortalecer las revistas especializadas ya existentes y crear otras cuya necesidad ya se había hecho evidente, es la SUPRESION DE LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. Encontró la Comisión que una revista como ésta, en la que se han venido publicando trabajos especializados en áreas del saber muy diversas, con una calidad bastante heterogénea, no está llamada a llenar la función de divulgar fundamentalmente los frutos de la investigación que se realiza en la Universidad de Costa Rica. Por otro lado, su limitada circulación no la ha hecho particularmente atractiva para los autores.

Este es, entonces, el último número de la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. La Comisión Editorial desea invitar a los autores a colaborar con las revistas especializadas de su interés, y a los lectores a solicitar información sobre suscripción y canje a:

Señor Mario Segura
Oficina de Coordinación Editorial
Teléfono 25–01–26
Editorial Universitaria
Universidad de Costa Rica
Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"
San Pedro, Costa Rica

Han sido debidamente aprobadas por la Comisión, las siguientes Revistas de la Universidad de Costa Rica:

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, semestral
REVISTA DE FILOLOGIA Y LINGUISTICA, semestral
REVISTA DE BIOLOGIA TROPICAL, semestral
REVISTA DE FILOSOFIA, semestral
REVISTA DE CIENCIAS, semestral
REVISTA DE ARTES Y LETRAS, semestral

Existe la posibilidad de que se autoricen otras publicaciones periódicas, siempre y cuando los interesados demuestren la necesidad de crearlas. La Comisión Editorial espera contar con la colaboración de todos los miembros de la comunidad universitaria, en este empeño por proporcionar a la Universidad y al país un servicio editorial útil y eficiente.

Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", 25 de abril de 1975.

Fernando Durán A., Dr. Sc.
Coordinador
de la
Comisión Editorial

CIENCIAS

CIENCIA Y RELIGION

Lic. Adelita Aguilar de Alfaro *

Se han intentado muchos diagnósticos de la situación religiosa del hombre de nuestro tiempo. Aquí nos limitaremos a intentar un breve esquema de los aspectos de la cultura contemporánea, que favorecen o que dificultan el encuentro del hombre actual con Dios.

Esencia de la Ciencia

Por ciencia pueden entenderse dos cosas: por una parte el proceso de la investigación científica; por otra el resultado de este proceso, la suma de todos los conocimientos que él ha producido. En el primer caso, la ciencia es un proceso real, en el segundo, una forma irreal o ideal. Lo primero representa algo dinámico, lo segundo algo estático.

Cuando preguntamos acerca de la esencia de la ciencia tenemos en vista la forma espiritual que se construye en el proceso de la investigación científica. Aristóteles se encargó de dar respuesta a esta cuestión de "*esencia*". Para Aristóteles hay ciencia (episteme) cuando no sólo se comprueban hechos sino que también se les deduce de fundamentos reales. A la ciencia no le basta el "qué", sino que que en ella se trata del "por qué". Para Aristóteles el conocimiento científico es sinónimo de conocimiento por causa.

La Edad Moderna al lado de las ciencias, explicativas coloca las *ciencias descriptivas.* Además la Edad Moderna convirtió en objeto de investigación científica no sólo lo meramente general sino también lo singular, lo individual. De este modo se habría una amplia brecha en el concepto aristotélico de ciencia y se pasa a considerar la ciencia como saber metódicamente fundado. Pero estos fundamentos no tienen por qué ser fundamentos reales o de causas, pueden ser meramente lógicos o de conocimiento. Con esto alcanzamos el punto que el pensamiento moderno considera central en el concepto de ciencia: su unidad: *la ciencia significa siempre un conjunto unitario de conocimientos.*

Así podemos definir la ciencia como: "un sistema de conocimientos de validez general dirigidos al mismo objeto o a la misma región de objetos". 1/

El sistema de las ciencias

Desde la Antigüedad, la filosofía se ha esforzado por dar una clasificación de las ciencias.

---

* Profesora de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras.

En la actualidad se acepta una amplia clasificación de las ciencias como casi indiscutida: la clasificación en *ciencias ideales y reales*, basada en los objetos. Las ciencias ideales se ocupan de los objetos ideales; las ciencias reales de objetos reales.

A estos objetos ideales pertenecen los objetos lógicos, las sistemáticas y los valores.

La antigua clasificación de las ciencias reales es la de "Ciencias de la naturaleza" y "Ciencias del Espíritu". Por ciencias de la naturaleza se entiende en este caso el mundo de los cuerpos que nos rodea, y por espíritu el mundo anímico que está en nosotros.

Acaso nada distingue con mayor claridad a las ciencias ideales de las reales que su fuente de conocimiento: mientras en las ciencias reales es la experiencia en las ciencias ideales es la razón.

Las ciencias ideales constituyen el reino de las verdades de razón, mientras que las ciencias reales forman el reino de verdades de hecho.

En conclusión tenemos que las ciencias reales se dividen en ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu. Estas últimas comprenden las ciencias de la cultura y son fundamento para la psicología científica.

Filosofía, Ciencia y Fe

Es un hecho que las ciencias, a medida que se han ido produciendo los progresos admirables que las caracterizaron en los tiempos modernos, han tendido hacia una multiplicidad siempre crecida. Las grandes disciplinas científicas se han dividido y continúan dividiéndose en partes, cada una de las cuales basta para absorber toda la competencia de un sabio determinado. Y este proceso de especialización se proseguirá normalmente. Las ciencias tienden de por sí a dividirse y multiplicarse, por así decir, hasta el infinito.

¿Acaso el espíritu humano va a entrar como consecuencia, en un estado de atomización intelectual? Si las ciencias deben alcanzar una cierta especie de unidad no hay por qué esperar que ésta esté al nivel de las propias ciencias. No puede alcanzarse sino al nivel de algún ser superdotado, recurriendo a otros caminos y vías de aproximación para alcanzar intelectualmente a lo real. Tal saber, superordenado a las ciencias es la filosofía.

Por lo tánto hay que reconocer dos maneras esencialmente distintas de analizar el mundo de la realidad sensible y construir los conceptos requeridos para ello. El primero es un análisis *no ontológico*, un análisis *empirológico* de lo real: este es el dominiô del conocimiento científico; el segundo es un análisis ontológico de lo real: este es del dominio del conocimiento filosófico.

La ciencia resuelve sus conceptos y sus definiciones en lo observable y lo mensurable como tales. La filosofía resuelve sus conceptos y definiciones en el ser *intelegible*. Así para conquistar el acaecer sensible y el flujo de los fenómenos, la ciencia utiliza como instrumentos propios símbolos explicativos que son entes de razón, fundados en la realidad, sobre todo entes de razón matemáticos, construidos sobre las observaciones y medidas marcadas por los sentidos. La ciencia es un saber de tipo constructivo cuyos resultados lógicos deben ser verificados por los hechos. Con esta condición, el espíritu humano puede dominar científicamente el acontecer sensible y los fenómenos, pero renuncia al mismo tiempo a captar el propio ser en las cosas.

Por el contrario la filosofía es un saber de tipo perceptivo; sus conocimientos son instrumentos mediante los cuales el intelecto tiene una percepción y una visión que le pertenece en propiedad. Porque la inteligencia ve. El intelecto ve los caracteres intelegibles de lo que las cosas tocadas por los sentidos son. El intelecto ve inmediatamente o intuitivamente los primeros principios de la razón.

La ciencia moderna ha prestado a la filosofía un servicio inmenso liberándola de la preocupación, esencialmente extraña, y que durante tanto tiempo ha pesado sobre ella, de

explicar los fenómenos. La ciencia contemporánea tiene clara conciencia (contrariamente a lo que sucedía a la ciencia de los antiguos) de su propio carácter fenomenológico, *no ontológico* y *no filosófico.*

Para Descartes el saber poseía la misma unidad absoluta del espíritu, o sea del alma humana o el yo humano. La teoría de Descartes se ha revelado inoperante en cuanto concierne al desarrollo de las ciencias que iban a dar el espectáculo de una multiplicidad específica creciente y marchando siempre hacia algo más; no ha tenido efecto sino en lo que se refiere al mito popular de "*Ciencia*", en los adoradores de la diosa *Razón* y el dios *Progreso.* Pero la teoría cartesiana sí ha tenido influencia negativa para la filosofía: en primer lugar elevando el saber humano a una condición divina (porque solamente Dios es el saber idéntico al intelecto y a la esencia del que conoce) y esta teoría marcaba una primera etapa hacia la deificación progresiva del hombre que había de conocer su conclusión en la filosofía de Hegel. Por otra parte desembocaba en una dimisión de la sabiduría en provecho de la ciencia y anunciaba la desintegración o el total avasallamiento de la metafísica que debía producirse en un espacio de tiempo relativamente corto.

Hay, en realidad, un saber que es a la vez esencialmente uno y verdaderamente universal en el orden especulativo o teórico. Es la sabiduría metafísica. El universo de la metafísica es de una amplitud infinita; su extensión es tan inmensa como el mundo y aún más, puesto que puede llegar a la causa primera del mundo al *Acto* puro en su divina trascendencia.

Pero en cuanto a la competencia o alcance de la investigación o explicación, tal universo es limitado, pues deja a la ciencia la conquista de los tesoros de la tierra y las leyes de los fenómenos.

Para la metafísica es suficiente conocer las causas y razones supremas y primeras del ser y enfrentarse con la inteligibilidad que se encuentra donde algún aspecto o propiedad del ser, en cuanto tal, puede ser captado en las cosas y descifrado en el oscuro espesor de la existencia.

Resulta de todo esto que la metafísica ejerce en el grado más alto del saber natural un poder arquitectónico de unificación sobre todo el conjunto de funcionamiento del espíritu.

En un universo de pensamiento o cultura, en cuya cúspide se conociera el papel que debe desempeñar la sabiduría metafísica, existiría, por este mismo hecho, un común acuerdo sobre las verdades primeras y los primeros principios de las obras del espíritu, de suerte que tal universo de pensamiento o cultura, por diversificado que estuviese en sus terrenos de especialización científica, no correría el riesgo de ser dividido contra sí mismo y al mismo tiempo existiría cierta unidad de inspiración intelectual, gracias a la cual todos los posibles conflictos, en los varios niveles del saber se desarrollarían sin llegar al caos.

Sería una magnífica conquista para el espíritu humano, poner fin a las tentativas de imperialismo espiritual y garantizar, sobre bases indestructibles, las libertad y la autonomía así como la armonía vital y la mutua confrontación de las grandes disciplinas del conocimiento mediante los cuales la inteligencia del hombre se encamina, infatigablemente, hacia la verdad.

El hombre, como filósofo, no investiga ésta o aquella esfera particular del objeto, tal como se hace en las ciencias particulares, sino que busca el último fundamento del ser en general.

La realización suprema, en el orden general de nuestra facultad innata de comprender, es el conocimiento del mundo y del hombre, nacido de las propias fuerzas de la razón y referido a los fundamentos últimos del ser, es decir, la visión filosófica del mundo.

La Iglesia afirma que el hombre posee la capacidad de conocer y que esta facultad no quedó destruida por el pecado original, ni ha sido anulada por la fe.

Existe, por consiguiente, un doble orden de conocimiento; la razón y la fe tienen

cada una su propio principio cognoscitivo y su objeto particular. La razón filosofante tiene su propia ley intrínseca en la realización de sus posibilidades cognoscitivas.

Esta autonomía de la razón, por contraste con el conocimiento que se deriva de la fe, supieron ya expresarla con toda claridad San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino. Con su penetración supieron zanjar de un modo hasta cierto punto definitivo, la vieja polémica entablada en el mundo cristiano acerca de las reacciones entre la fe y la ciencia.

Cierto que el problema fe y ciencia ha vuelto a abordarse en los tiempos modernos con pasión renovada, pero muy diverso es su planteamiento y muy otro su sentido.

La Iglesia mantiene la existencia de una metafísica absolutamente verdadera cuyos enunciados esenciales han sido racionalizados por la sabiduría de los siglos y se ven confirmados por su armonía con la revelación.

Esto se afirma contra las diversas orientaciones de la filosofía moderna que, con su interpretación torcida del auténtico sentido de la verdad, y con su negación del conocimiento metafísico, ejercen un profundo influjo en el pensamiento del hombre actual.

Rechazar la capacidad cognoscitiva natural del hombre con respecto a lo trascendente, es no sólo erróneo filosóficamente sino también peligroso, para la religión. La fe ha de ser racional; de lo contrario es imposible. La salvaguardia de la racionalidad de la fe es el motivo religioso que ha inducido a la Iglesia a tomar tan decididamente partido en favor de la capacidad cognoscitiva del hombre, como presupuesto natural para la posibilidad de la fe. No quiere decir eso que cada hombre en particular necesita tener un conocimiento filosófico; pero en la totalidad de los actos, que integran la actitud religiosa del alma tiene que existir necesariamente una certeza natural, cuyo pleno desarrollo e ilustración es la metafísica.

La filosofía es conocimiento de la verdad y por eso es *filosofía perenne.* En el grado en que viva del acerbo inmutable de las verdades adquiridas, será realmente filosofía. La filosofía cristiana posee en grado eminentemente esa fidelidad a la esencia de la filosofía. Por esto, su desarrollo tiene aquella continuidad interna que caracteriza a todos los seres vivos. Ahora bien, es carácter esencial de la mente humana el hallarse siempre en camino, sin haber llegado aún a la meta. Así, pues, no hay filosofía que pueda darse por acabada, ni tan perfecta que no admita el menor cambio. La filosofía no agita ninguno de sus problemas y son precisamente las cuestiones más fundamentales e importantes las que la obligan a una lucha sin tregua. Lo que la filosofía cristiana tiene por cierto es la dirección general en que se hallan las respuestas. Estará siempre convencida de que el ente es cognoscible; de que la razón humana es capaz de alcanzar conocimientos objetivos, de que puede comprender los órdenes esenciales de las cosas, de que todo ente se funda en un Dios personal. Pero la realidad está cargada de misterios, y sin cesar descubre nuevos arcanos. De ahí que a cada momento surjan nuevos problemas en todas las ramas del saber humano, y nuevos aspectos de lo que dábamos por conocido; las relaciones en que se manifiesta son cada vez más ricas y más amplios los nexos que en ella se revelan. No es que la verdad antigua se haga falsa, sino que se nos revela encuadrada en un orden mayor, como elemento de un conjunto aún más complejo.

Creer significa estar íntimamente convencido, un estar convencido de algo que no es objeto del saber ni de la demostración. También en la ciencia existe el hecho del convencimiento; pero se basa en el conocimiento intelectual, en una evidencia mediata o inmediata.

El convencimiento religioso es distinto: su fundamento no es el conocimiento racional sino la experiencia íntima.

La experiencia de Dios es la fuente y base de la creencia en Dios. Así, la fe religiosa es un convencimiento íntimo que no se apoya en un saber y una demostración sino en el íntimo contacto con la realidad religiosa. Como toda auténtica experiencia religiosa en

última instancia significa una revelación de Dios; la fe en el fondo no es más que la respuesta al hombre a la revelación de Dios.

El valor de la ciencia

Después de habernos preguntado por la esencia de la ciencia y de haber expuesto el sistema de las ciencias, estamos ante una cuestión que tal vez no reclame mayormente la atención del hombre de ciencia en cuanto frío investigador, pero que sí se le impone con fuerza al hombre de carne y hueso que cultiva una ciencia: la cuestión del valor de la ciencia.

Los éxitos de la ciencia son tan palpables y tan fundamentales sus conquistas para la configuración de nuestra vida que parece excluir toda duda acerca del incomparable valor de la ciencia.

En la realidad los éxitos de la ciencia son indudables, tanto que indujeron a Augusto Comte a creer que la humanidad había superado los estadios religioso y metafísico de su evolución y que había entrado en el tercero y último: el estadio positivo de la ciencia, en el que se habría removido toda oscuridad y todo error y dominaría la verdad y la claridad. Tan grandes son estos éxitos que W. Ostwald pudo pronunciar estas osadas palabras en el Congreso de Monistas de 1911. "Reconocemos que para nosotros los Monistas, corre irresistiblemente hacia el puesto que hasta ahora ocupaba el concepto de Dios en espíritus menos evolucionados, pues que todos los deseos, esperanzas, fines e ideales que la humanidad habría depositado en el concepto de Dios nos los satisface la ciencia". 2/ Así el hombre moderno, emancipado del pensamiento mítico adopta un nuevo mito. "El mito ateo de la ciencia". 3/

Pero entre tanto la humanidad occidental ha vivido acontecimientos que han llegado a destronar al nuevo Dios. Las conmociones al alma europea producidas por dos guerras mundiales con sus terrores y absurdos, han tornado no sólo problemático el valor de la técnica, antes tan apreciado como ninguno, —precisamente el alto desarrollo de la técnica ha hecho de la guerra lo que es: una espantosa aniquilación de valores— sino también ha desprestigiado la fe en la ciencia cuyo fruto maduro es la técnica moderna.

Desde hace dos décadas se habla de la bancarrota de la ciencia o en este sentido más que los resultados, lo que se pone en cuestión son los principios, los métodos y los ideales de investigación científica. La crisis es mucho mayor que lo que comunmente se sospecha. No se trata sólo en primer término de lo que hoy se piensa especialmente cuando se habla de la crisis de fundamentos de la investigación moderna y por lo tanto de los muy cuestionables cambios de la imagen física del mundo, que la teoría general y especial de la relatividad y la Teoría de la quanta habría introducido . . . No es sólo la mecánica newtoniana la que revela su insuficiencia y su necesidad de ser corregida, sino que además las tendencias fundamentales, de las ciencias exactas chocan con los límites de su validez y de su posibilidad de aplicación. Son los ideales de investigación que hasta ahora han dominado los que en última instancia se revelan como ilusiones de la ciencia y del pensamiento puro. Y no sólo en la ciencia natural hay esta crisis; también la hay en las ciencias del espíritu. Frente a sus esfuerzos y progresos surge la duda de si la ciencia tiene poder realmente de penetrar en la intimidad del mundo del espíritu con los medios lógicos disponibles; la rigidez de sus conceptos y la racionalidad de sus métodos resultan totalmente incapaces de esclarecer los misterios fundamentales últimos de la vida espiritual.

Así la generación actual está muy lejos de endiosar a la ciencia. Tiene una clara visión de los límites que le han sido trasados a toda ciencia. Sabe que la ciencia es una función del espíritu, pero no la única; que tiene gran valor, pero que toda estimación excesiva de este valor tiene efectos funestos tanto en la esfera teórica como en la práctica.

Suele darse el nombre de "cientificismo" a la orientación del espíritu que se inclina

unilateralmente hacia la ciencia, Max Scheler la define así: "Por cientificismo entendemos una orientación espiritual que ante la pregunta de qué sea el conocimiento y la verdad, presupone los hechos, métodos y problemas de la ciencia positiva, y contesta luego a la pregunta diciendo que la verdad y el conocimiento son precisamente el resultado de los métodos de las ciencias, y que por tanto no se puede determinar primeramente el concepto de verdad y conocimiento, y luego pregunta en qué medida la ciencia, gracias a sus métodos puede alcanzar la verdad y el conocimiento –lo que para ella es digno de saberse– y en qué medida una forma extracientífica de conocimiento, por ejemplo, filosófica, religiosa o artística, es capaz de ello. La palabra "cientificismo" señala el gran peligro que significa orientarse unilateralmente hacia el sentido de la ciencia: conduce al espíritu por una pista falsa, y lo que lleva a una Filosofía y Gnoseología superficiales". 4/

Todavía más inmediato es el peligro señalado con la palabra "intelectualismo" que consiste en creer que el intelecto es el único órgano de conocimiento y que "conocimiento" es sinónimo de "conocimiento racional".

En realidad el ser tiene cabida en nuestro intelecto sólo parcialmente. Lo que el ser tiene de ideal, sus formas y estructura, son objetos de conocimiento racional, pero no lo intuitivo, lo concreto e individual. Por tanto, quien sólo admite y cultiva una actitud científico–racional con respecto a la realidad, tiene que empobrecerse íntimamente. Para él no se da la multiplicidad pilícroma de lo real. Precisamente por eso no puede ver lo que en realidad tiene de valioso.

Como vimos los valores presuponen un órgano diferente al frío entendimiento.

Así el intelectualismo produce una insensibilidad espiritual no sólo para la realidad como tal, que siempre es individual y concreta, sino también para que nuestra vida sea verdaderamente digna de ser vivida.

Con la indicación acerca de los peligros que encierra el cultivo unilateral de lo intelectual, de ningún modo quiero favorecer una desvalorización de la ciencia. La ciencia es sinónimo de "estar al servicio de la verdad". El valor lógico o valor de conocimiento se halla en compañia del ético y el estético. Así, el conocimiento científico, como realización de un valor propio tiene valor en sí mismo; pero también aparece valioso con referencia a sus efectos. Al hecho de estar al servicio de la verdad puede aplicarse las palabras de la Escritura: "la verdad os hará libres" (Juan, VIII, 32). La verdad libera al espíritu humano de error. Produce claridad y seguridad.

Si sus frutos exigen muchos esfuerzos, también pone en movimiento la voluntad humana y le infunde nuevas fuerzas. Quien se entrega al servicio de la ciencia debe estar dispuesto a jugarse íntegramente, de lo contrario no podría alcanzar el ideal supremo del conocimiento de la verdad. A él puede aplicarse la frase de los poetas antiguos de que los dioses han puesto la grandeza detrás del esfuerzo. El conocimiento científico nos eleva hacia la objetividad que no es otra cosa que la abnegada entrega de sí mismo a la verdad. De este modo la investigación científica se convierte en alta escuela de autosuperación.

Pero estos frutos positivos de la ciencia maduran sólo cuando se insertan en el orden objetivo de bienes y valores.

Si esto no ocurre, sí la ciencia se coloca a sí misma como absoluto se presentan consecuencias negativas. Entrega sus armas a los detractores de la ciencia que luchan contra ella. Pero valorar negativamente las ciencias es una actitud tan errónea como la valoración excesiva y el endiosamiento que he bosquejado. También en este caso la verdad está en el término medio: la ciencia tiene sus grandezas pero también sus límites. Su creador y portador, el intelecto humano, es sin duda una potencia positiva, pero también finita e imperfecta. No todo se somete a su dominio, mucho se sustrae a su poder. Existe el misterio y el misterio señala las fronteras del intelecto, los límites de la ciencia. La última conclusión de la sabiduría es el profundo juicio de Goethe:

"LA MAYOR FORTUNA DEL HOMBRE REFLEXIVO CONSISTE EN HABER INDAGADO LO INDAGABLE Y REVERENCIAR SERENAMENTE LO QUE NO PUEDA INDAGARSE".

NOTAS

1/ Ciencias y Filosofía. Jacques Maritain. Editorial Taurus. Págs. 57 y 58.

2/ Las corrientes filosóficas contemporáneas. Johannes Aessen. 2a. Ed. 1958. Pág. 71.

3/ Ibid.

4/ Las Formas del Saber y la Sociedad. Max Scheler. 1926. Pág. 271.

UTILIDAD DE LOS RECURSOS PESQUEROS NACIONALES

William A. Bussing *

Recursos marinos:

En la mayoría de los países la pesca marina es más importante económicamente que la de agua dulce. En los países de zonas templadas la mayor parte de la explotación se concentra en ciertas especies muy abundantes que ocurren en grandes bancos, por ejemplo el bacalao, sardinas y macarela. Las aguas tropicales mantienen más variedad de peces, pero en menos cantidad promedio por especie. Una excepción importante es la gran cantidad de atunes que se encuentra en aguas tropicales.

En lugares como Africa existe buen mercado para toda clase de pescado, cuyo precio de venta depende de la calidad del mismo. Los barcos al llegar al muelle, tienen la pesca ya separada por clases, y allí mismo se expende todo su cargamento. Los barcos camaroneros costarricenses desechan la mayoría de los peces cogidos junto con los camarones, para llenar sus neveras sólo con éstos, los cuales tienen un precio mucho mayor. Ciertos peces como corvinas, pargos, roncadores y otros, que representan apenas un 5 o 10% de los peces recogidos, se dejan para la venta; el 90 o 95% restante se bota al mar generalmente ya muertos. Estos peces que nadie aprovecha pertenecen a los mismos géneros y familias de aquellos con gran demanda en Africa. Por lo tanto, en Costa Rica se está desperdiciando una importante fuente de proteína por falta de demanda popular. Tradicionalmente la gente de los poblados en el interior del país, no consume pescado de las costas debido a la falta de refrigeración hasta hace poco tiempo, al alto costo y a la tardanza del transporte. Esta costumbre, aunque sin razón por haberse superado casi todos estos problemas anteriores, prevalece hoy día.

Esta situación, que no constituye un problema biológico, podría resolverse por medio de programas de educación, medios de propaganda y agencias del gobierno. Paralelamente a la propaganda nacional, es preciso un plan de uso racional de los recursos pesqueros. Este plan debe ser elaborado por biólogos pesqueros competentes con base en investigaciones sobre la ictiofauna local y así obtener la mayor productividad compatible con la preservación del recurso. Se indicará más sobre el estudio y manejo de los peces después de examinar algunos aspectos de las pesquerías de agua dulce.

Recursos dulceacuícolas

Las pesquerías marinas tradicionalmente han abastecido las comunidades pesqueras,

* Profesor de la Escuela de Biología. Facultad de Ciencias

pero en países tropicales, relativamente poco pescado llega a los poblados en el interior del país. Esto se debe principalmente al alto costo del transporte refrigerado; bajo estas circunstancias, las pesquerías de agua dulce adquieren gran importancia como fuente nutritiva, especialmente en zonas de muchos ríos o lagos.

En Costa Rica los abundantes ríos así como las aguas costeras, están poco explotados. La destrucción de las poblaciones del conocido pez denominado bobo (*Joturus pichardi*), por medio de explosivos, es una lamentable excepción. La pesca deportiva del guapote (*Cichlasoma dovii*), róbalo (*Centropomus undecimalis*), machaca (*Brycon guatemalensis*) y otros está aumentando, pero no existe la explotación comercial. Los métodos de pesca no están bien desarrollados y los pescadores sólo dedican una parte de su tiempo a la pesca, de tal manera que su cogida raras veces alcanza para otras personas además de su familia inmediata.

Los peces dulceacuícolas centroamericanos son de descendencia sudamericana y pocas especies llegan más al norte del límite de los trópicos, de modo que no han sido estudiados intensivamente como los peces norteamericanos. A diferencia de los peces sudamericanos, en Centroamérica, son pocas las especies propiamente dulcecuícolas, que alcanzan un peso mayor a dos o tres kilos. La mayor parte consiste en pequeñas mojarras, sardinas y barbudos. En Guatemala, El Salvador y Honduras, sin embargo, se consume hasta los peces más pequeños, pero en Costa Rica podemos decir que no se aprovecha de muchísimas especies, algunas de regular tamaño.

Hasta la fecha los peces exóticos no han jugado un papel muy importante en la ecología de los ríos de Costa Rica. La trucha (*Salmo gairdneri*), pariente de los salmones y nativa de las Sierras Nevadas de California, E.U.A., se encuentra actualmente en aguas frías en varias partes del país y en muchos países del mundo. Debido a su requirimiento de aguas más frías que 17 ºC, están restringidas a los nacimientos torrenciales tales como los de los ríos Macho, Parrita, Savegre, Coto Brus, etc. En Costa Rica los únicos peces indígenos que habitan aguas de regular altura, son tres especies de olominas que también se encuentran en aguas más calidas. Por lo anterior se deduce que las truchas afectan poco la ictiofauna local.

La tilapia (varias especies del género *Tilapia*) es nativa de Africa y pertenece a la misma familia que las morrajas. Habita aguas cálidas y presenta un alto índice de fecundidad, y el crecimiento es rápido; según la especie son herbívoros, planctívoros o carnívoros. Estos últimos han eliminado mucha de la ictiofauna de Colombia; afortunadamente en Costa Rica no han extendido su distribución geográfica fuera de los estanques artificiales, posiblemente debido a una fuerte competencia con los guapotes de río. Existen otras mojarras sudamericanas de tamaño más o menos grande que se han establecido en Florida, E.U.A. (1) y en el Lago Gatún, Panamá (2). Estos peces han exterminado numerosos peces nativos y amenazan con extender cada vez más su distribución.

En otros países centroamericanos han sido introducidas especies como el "black bass" (*Micropterus salmoides*) de Estados Unidos y el guapote tigre (*Cichlasoma managuense*) originalmente del Lago de Nicaragua, en aguas frescas y cálidas respectivamente. La familia de los "black bass" incluye una serie de especies que son semejantes y equivalentes a las mojarras. El "bass" es un carnívoro voraz equivalente al guapote; en muchos lagos de Guatemala, El Salvador y Honduras, ha tenido un éxito relativo al reemplazar algunas especies indígenas. En estos mismos países el guapote tigre ha tenido el mismo efecto en lagos de menos altura. Al principio, la productividad de peces recién importados, frecuentemente es buena, pero al eliminar los peces presas, los grandes carnívoros introducidos, quedan con sólo sus propias crías para alimentarse. El resultado es desastroso ya que se pierde el equilibrio biológico original al desaparecer muchas especies de peces pequeños que les sirvieron de alimento. En un ambiente en estado de equilibrio hay depredación constante, pero no eliminación total de presas; en Costa Rica

eventualmente se importará peces indeseables que podrían eliminar peces nativos. El control sobre importaciones de peces exóticos es difícil, pero este procedimiento es urgente en Costa Rica donde todavía hay tiempo de prevenir grandes daños.

En muchos países latinoamericanos se ha importado e introducido peces con base en los resultados favorables de experiencias en Africa o el Oriente, cultivados en estanques. No se toma en cuenta peces nativos que posiblemente podrían dar iguales o aún mejores resultados. Generalmente un conjunto de diferentes especies de peces, o peces y camarones de río cultivados juntos, dan mayor productividad que cultivos de sólo una especie. En Costa Rica la diversidad de peces dulceacuícolas no es grande y es muy factible que se obtendría mayor productividad en estanques con tilapias herbívoras que con guapotes; esto requiere mayor investigación ya que todavía no hemos realizado estudios ecológicos de los peces centroamericanos. Es probable que un cultivo mixto de peces indígenas dé mejores resultados aquí que el monocultivo de *Tilapia*. En todo caso se debe controlar lo mejor posible las especies que se introduzcan con fines de pisicultura, porque eventualmente escaparán a los ríos a afectar el equilibrio natural.

Pasos iniciales:

Aunque es imposible presentar un programa general sin la investigación preliminar adecuada, se puede recomendar algunos pasos preliminares e indispensables.

1. Inventario de la ictiofauna. Debemos saber cuántas y cuáles son las especies con que se cuenta. Se puede decir que ningún país centroamericano cuenta con un estudio completo y adecuado sobre la taxonomía de sus peces. Actualmente estamos realizando estudios sistemáticos en el Departamento de Biología; hasta la fecha se cuenta con unas 120 especies de agua dulce y más de 1000 especies marinas de Costa Rica debidamente catalogados.
2. Un estudio preliminar del recurso para planear cuáles son las investigaciones necesarias. Se requiere biólogos con especialidad en ecología, y conocimiento de problemas económicos locales, sin ideas preconcebidas sobre el manejo del recurso. Se debe planear estudios sobre el comportamiento, épocas de reproducción y migraciones estacionales de los peces. Además es necesario estimar los parámetros físicos y químicos antes de iniciar los estudios biológicos. Se debe examinar el estado actual del recurso en términos generales, y en el país mismo, ya que los planes que se propongan tienen que competir con un sinnúmero de otros proyectos también urgentes; para la obtención de los fondos necesarios el plan tiene que ser práctico. El biólogo encargado debe entender lo que se puede y lo que no se puede realizar de acuerdo con las condiciones y recursos del país y de la interpretación objetiva de los resultados obtenidos en países con mayor experiencia en pesquerías. El encargado debe actuar libre de intereses y por el contrario, sobreponer su criterio de biólogo, además tener mucha iniciativa y experiencia propias. Con base en sus decisiones depende el desarrollo y parcialmente el éxito del proyecto.

Resultados:

Es difícil predecir los resultados verdaderos de un programa como tal, pero hay que señalar tres fines muy obvios y necesarios:

1. Manejo adecuado del recurso de tal manera que se obtenga la mayor producción posible.

2. Conocimiento detallado de la historia natural y la ecología de todas las especies de posible importancia económica, para así planear tanto la explotación como la protección del recurso por medio de las agencias estatales.
3. Conocimiento adecuado de los aspectos económicos del recurso para que se permita una evaluación de su ubicación en la economía nacional. Esto será necesario para comparar, por ejemplo, el valor de un recurso y el valor de una presa hidroeléctrica que podría destruir el recurso.

Este último punto es muy significativo hoy día en vista de los proyectos hidroeléctricos que se han iniciado en Arenal y en la zona sur del país.

No conocemos detalladamente la fauna y flora de los hábitats que serán destruidos, ni qué efecto tendrán las represas en la biota actual de las cuencas en discusión. Así mismo no sabemos con seguridad cuáles especies de peces sería conveniente introducir en los lagos formados, o bien de qué especies se debe desistir.

Los biólogos tienen la obligación de planear el manejo adecuado de estos recursos.

REFERENCIAS

1. Lachner, E.A. C.R. Robins y W. R.Courtenay, Jr. *Exotic fishes and other aquatic organisms introduced into North America.* Smithsonian Contrib. Zool., 59: 1–29. 1970.

2. Zaret, T.M. *Predator–prey interaction in a tropical lacustrine ecosystem.* Ecology, 53: 248–257. 1972.

SISTEMA INTERNACIONAL DE MEDIDAS

M.S. Fabio González S. *

PRESENTACION

La adopción del Sistema Internacional de unidades hace necesario que los profesores y maestros lo conozcan y sepan usarlo.

La enseñanza de las ciencias, y en especial la didáctica de la física, se simplifica con la adopción de un sistema único de unidades. El estudio de la mecánica se facilita notablemente y en los tópicos de calor sólo es necesario presentar el julio en vez de la caloría y adoptar la escala Kelvin de temperaturas, en tanto que la óptica no requiere de ningún cambio.

BOSQUEJO HISTORICO

El primer sistema de unidades eléctricas fue presentado por Gauss y Weber allá por el año 1850 y tenía por base el sistema conocido con el nombre de CGS (centímetro, gramo, segundo).

En el año 1861 una Comisión de la Royal British Association definió las llamadas unidades prácticas de la electricidad que incluían el ohmio, el voltio y el coulombio.

El Congreso Internacional de Pesas y Medidas adoptó, en el año 1881, el sistema CGS de unidades conjuntamente con las unidades prácticas incluyendo el ohmio, voltio, amperio, coulombio y faradito.

Posteriormente se agregaron el julio, el vatio, el henrio y el weber.

En 1882, Oliverio Heaviside propuso un sistema único de unidades como medio para simplificar la enseñanza de la ciencia, y en todos sus escritos, a partir del año 1892, hizo uso del sistema conocido hoy día con el nombre de MKS (metro, kilogramo, segundo). Juan Giorgi, en el año 1901, formuló el sistema práctico de unidades eléctricas que toma como unidades fundamentales el metro, el kilogramo y el segundo.

No fue sino hasta 1934 que la Comisión para estudio de las unidades Eléctricas y Magnéticas adoptó el sistema MKS de unidades y finalmente en el año 1960 la Comisión General de Pesas y Medidas aprobó el Sistema Internacional de Medidas que incorpora el sistema MKSA racionalizado (metro, kilogramo, segundo, amperio).

VENTAJAS DEL SISTEMA MKSA

---

* Profesor de la Escuela de Física. Facultad de Ciencias

Las ventajas del sistema MKSA pueden ser resumidas en los siguientes puntos:

1. Está basado en las unidades fundamentales de longitud, masa, tiempo e intensidad de la corriente eléctrica.

2. Forma un sistema único de unidades.

3. Las relaciones dimensionales entre sus unidades no presentan exponentes fraccionarios.

4. Opera conjuntamente con un sistema decimal de múltiplos y submúltiplos.

UNIDADES Y SUS SIMBOLOS

Cantidad	Símbolo	Unidad	M K S A
Longitud	l,s	metro	m
Masa	m	kilogramo	kg
Tiempo	t	segundo	s
Velocidad	v		$m.s^{-1}$
Aceleración	a		$m.s^{-2}$
Velocidad angular			s^{-1}
Frencuencia angular			s^{-1}
Frecuencia		hertz (H_z)	s^{-1}
Cantidad de Movimiento	p		$m.kg.s^{-1}$
Fuerza	F	newton (N)	$m.kg.s^{-2}$
Momento angular	L		$m^2.kg.s^{-1}$
Momento de fuerza			$m^2.kg.s^{-2}$
Trabajo	W	julio (J)	$m^2.kg.s^{-2}$
Potencia	P	vatio (W)	$m^2.kg.s^{-3}$
Energía	V,E	julio (J)	$m^2.kg.s^{-2}$
Temperatura	T	^oK	$m^2.kg.s^{-2}$ partícula
Coeficiente de Difusión	D		$m^2.s^{-1}$
Coeficiente de conductividad Térmica	K		$m.kg.s^{-3}.{}^oK^{-1}$
Coeficiente de viscosidad			$m^{-1}.kg.s^{-1}$
Módulo de Young	Y		$m^{-1}.kg.s^{-2}$
Módulo de cortadura	G		$m^{-1}.kg.s^{-2}$
Momento de Inercia	I		$m^2.kg$
Campo gravitacional	G		$m.s^{-2}$
Potencial gravitacional	Vg		$m^2.s^{-2}$
Carga eléctrica	q,Q	coulombio (c)	A. s
Corriente eléctica	I	amperio (A)	A
Campo eléctrico			$m.kg.s^{-3}.A^{-1}$
Potencial eléctrico	V	voltio (V)	$m^2.kg.s^{-3}.A^{-1}$

Densidad de corriente	j		$m^{-2}.A$
Resistencia eléctrica	R	ohmio (Ω)	$m^{2}.kg.s^{-3}.A^{-2}$
Inducatancia	L	henrio (H)	$m^{2}.kg.s^{-2}.A^{-2}$
Permitividad eléctrica			$m^{-3}.kg^{-1}.s.A^{2}$
Polarización	P		$m^{-2}.s.A$
Desplazamiento dieléctrico			$m^{-2}.s.A$
Campo magnético	B	tesla (T)	$kg.s^{-2}.A^{-1}$
Permeabilidad magnética			$m.\ kg.\ s^{-2}.\ A^{-2}$
Magnetización			$m^{-1}.\ A$
Campo magnetizante			$m^{-1}.\ A$
Flujo magnético	B	weber (Wb)	$m^{2}.\ kg.\ s^{-2}.\ A^{-1}$
Momento eléctrico dipolar	p		$m.s.A$
Momento eléctrico cuadrupolar	Q		$m^{2}.s.A$
Momento magnético dipolar	M		$m^{2}.A$
Momento magnético cuadrupolar	Q		$m^{3}.A$
Capacidad	C	faradio (F)	$m^{-2}.kg^{-1}.s^{4}.A^{2}$

DEFINICION DE LAS UNIDADES

Metro (m)

Distancia medida, entre dos marcas y a la temperatura de hielo fundente, en el patrón de platino e iridio que se conserva en la Oficina Internacional de Pesas y Medidas, localizada en Sevres, Francia.

Metro (m)

Distancia que cubren 1,650,763.73 longitudes de onda de la radiación emitida por el isótopo del kripton (^{86}Kr), en su transición entre los estados $^{2}p10$ y $^{5}d_{5}$.

Kilogramo (Kg)

Masa del cilindro de platino e iridio que se conserva en la Oficina Internacional de Pesas y Medidas.

Segundo (s)

Definido por Unión Internacional de Astronomía como 1/31,556,925.75 del año tropical de 1900.

Hertz (H_z)

Se le da el nombre de hertz, en el estudio de las ondas y vibraciones, a un ciclo por segundo.

Newton (N)

Fuerza que al ser aplicada a una masa de un kilogramo le produce una aceleración de un metro por segundo ($m.s^{-2}$).

Julio (J)

Trabajo producido por una fuerza de un newton al mover una partícula a través de la distancia de un metro en la dirección de aplicación de la fuerza.

Vatio (W)

Potencia desarrollada por un agente que realiza trabajo a razón de un julio en cada segundo.

Grado Kelvin (°K)

Unidad de temperatura en la escala Kelvin que asigna el valor de 273.15 °K a la temperatura del hielo fundente y 373.15 °K a la temperatura de ebullición del agua en ambos casos a presión atmosférica normal.

Coulombio (C)

Carga eléctrica que colocada en el vacío a un metro de distancia de otra igual, la repele con una fuerza de 8.9874×10^9 newtons.

Amperio (A)

Intensidad de la corriente eléctrica que corresponde al paso de una carga de un coulombio por segundo a través de la sección recta de un conductor.

Amperio (A)

Intensidad de corriente eléctrica que circulando en dos conductores, paralelos e infinitos y que tienen una separación de un metro, acciona sobre los conductores con una fuerza de 2×10^{-7} newtons por cada metro de longitud del conductor.

Voltio (V)

Diferencia de potencial que existe entre dos puntos de un circuito cuando se requiere la energía de un julio para mover una carga de un coulombio entre ellos.

Ohmio ( )

Resistencia de un conductor que requiere una diferencia de potencial de un voltio para mantener en él la circulación de una corriente de un amperio.

Henrio (H)

Inductancia mutua de dos solenoides tales que se induce una fuerza electromotriz de un voltio cuando la corriente varía a razón de un amperio por segundo.

Henrio (H)

Autoinductancia de un solenoide que induce una fuerza electromotriz de un voltio cuando la corriente varía en él a razón de un amperio por segundo.

Tesla (T)

Intensidad magnética que produce un momento de fuerza de 1 N.m en una bobina cuyo momento magnético es de 1 $A.m^2$ y que está colocada con su eje perpendicular a la dirección de la intensidad magnética.

Tesla (T)

Intensidad magnética que acciona con una fuerza de un newton sobre una carga de un coulombio que se mueve perpendicularmente al campo con velocidad de un metro por segundo.

Weber (Wb)

Flujo magnético que pasa a través de una superficie plana de un metro cuadrado perpendicular a un capo magnético cuya intensidad es de un Tesla.

Faradio (F)

Capacidad de un conductor aislado cuyo potencial eléctrico es de un voltio cuando ha almacenado una carga de un coulombio.

BIBLIOGRAFIA

Fundamental University Physicas – Alonso y Finn
Principles of College Physics – Shortley y Williams
Contemporary Physica – Vol II – Nº 3 / May 1970.

SINTESIS DE CIRCUITOS SECUENCIALES

Marco Antonio Vázquez *

1.– Introducción.

El método que se presenta a continuación tiene características que permiten llevar a cabo la síntesis de circuitos secuenciales en forma sencilla y rápida.

La novedad y rapidez del método, se deben a una forma especial de presentar los estados, que permite hacer la simplificación en dos partes. Tal representación es la que utiliza el Dr. Francisco Company Bueno * en su libro.

1.1– Observaciones al mapa de Karnaug.

El mapa de Karnaugh está dividido esencialmente en clases y subclases. Las clases están formadas por la unión de todos los mintérminos que contienen una variable, y las subclases por la unión de todos los mintérminos que contienen la intersección de dos o más variables. Por ejemplo en el mapa de la figura 1 las clases A y B' son:

$$A = AB'C' + ABC' + ABC + AB'C \qquad (1)$$
$$B' = A'B'C' + AB'C' + AB'C \qquad (2)$$

A'B'C'	A'BC'	A'BC	A'B'C
AB'C'	ABC'	ABC	AB'C

Fig. 1

y las subclases A'C y BC, son en este caso:

$$A'C = A'BC + A'B'C \qquad (3)$$
$$BC = A'BC + ABC \qquad (4)$$

La suma de mintérminos da como resultado la clase o subclase que representa. Considerando la ecuación (4) por ejemplo:

$$A'BC + A'B'C = BC\,(A' + A)$$
$$= BC$$

---

* Profesor de la Facultad de Ingeniería. Universidad de Costa Rica.

Procediendo también con la ecuación (1):

$$
\begin{aligned}
A\,B'C' + ABC' + ABC + AB'C &= AB'\,(C' + C) + AB\,(C' + C) \\
&= AB' + AB \\
&= A\,(B' + B) \\
&= A
\end{aligned}
$$

Aquí se ve que, si se tiene un mapa de n variables, es necesario contar con 2^{n-1} mintérminos para formar una clase, 2^{n-2} mintérminos para formar una subclase de dos variables, 2^{n-3} mintérminos para formar una subclase de 3 variables y así sucesivamente, donde los mintérminos deben ser tales que "sumados" den como resultado la clase o subclase a la cual pertenecen.

Entonces las clases y subclases tienen que estar compuestas de 2,4,8,16,32, ... etc., mintérminos y nunca podrán formarse clases o subclases que estén compuestas de un número de mintérminos intermedio.

La suma de mintérminos que representan una clase o subclase pueden representarse en forma binaria. Por ejemplo la ecuación (4) se representará como sigue:

$$
\begin{array}{c}
\underline{ABC} \\
0\,1\,1 \\
1\,1\,1
\end{array}
\;+\qquad \text{o} \qquad
\begin{array}{c}
A\;0\;1 \\
B\;1\;1 \\
C\;1\;1 \\
+
\end{array}
$$

Puede verse aquí que entre estos dos mintérminos la variable A se elimina debido al cambio de estado que efectúa, por que

$$A'BC + ABC = (A' + A)\,BC = BC$$

Cambiemos a esta forma también la ecuación (1)

$$
\begin{array}{c}
\underline{A\,B\,C} \\
\left[\begin{array}{l} 1\,1\,0 \\ 1\,1\,1 \end{array}\right. \\
+\left\{\begin{array}{l} \\ \\ \end{array}\right. \\
\left[\begin{array}{l} 1\,0\,0 \\ 1\,0\,1 \end{array}\right. \\
\text{(a)}
\end{array}
\quad \text{o} \quad
\begin{array}{c}
\underline{A\,B\,C} \\
\left[\begin{array}{l} 1\,0\,1 \\ 1\,1\,1 \end{array}\right. \\
+\left\{\begin{array}{l} \\ \\ \end{array}\right. \\
\left[\begin{array}{l} 1\,0\,0 \\ 1\,1\,0 \end{array}\right. \\
\text{(b)}
\end{array}
\quad \text{o} \quad
\begin{array}{c|c}
 & \\
A & 1\,1\,1\,1 \\
B & 1\,1\,0\,0 \\
 & \\
C & \underbrace{0\,1\,0\,1}_{+} \\
 & \text{(c)}
\end{array}
\quad \text{o} \quad
\begin{array}{c|c}
 & \\
A & 1\,1\,1\,1 \\
B & 0\,1\,0\,1 \\
 & \\
C & \underbrace{1\,1\,0\,0}_{+} \\
 & \text{(d)}
\end{array}
$$

En el caso (a) [que es igual al caso (c)] primero se elimina la variable C y luego la variable, B, para resultar solamente A.

En el caso (b) [que es igual al caso (d)], primero se elimina la variable B y luego la variable C, para quedar únicamente A.

Es necesario algunas veces determinar, sin necesidad de recurrir a un mapa de Karnaugh, cuales mintérminos forman una clase o subclase cualquiera.

Para lograr esto se puede pensar en términos de los cambios de estado que efectúan la primera variable que se elimina, la segunda, la tercera, etc. Supóngase que se tienen n variables A,B,C,D, ..., n. La subclase de n - 1 variables, para el caso particular en que todas las variables están en estado 1, puede ser la que se muestra en la figura 2.

$$\begin{array}{l} \quad A\,B\,C\,D \ldots n \\ + \left\{ \begin{array}{l} 1\,1\,1\,1 \ldots\ 1 \\ 0\,1\,1\,1 \ldots 1\,1 \end{array} \right. \end{array}$$

Fig. 2

Esta es la subclase:

BCD ... n = ABC ... n + A'BCD ... n

La subclase CD ... n está compuesta por cuatro (2^2) términos: los correspondientes a la subclase BCD ... n y dos más, en los que la variable A (primera variable eliminada) conserva los mismos cambios de estado que se dan en la figura 2 y además la variable B

$$\begin{array}{l} \quad A\,B\,C\,D \ldots \quad n \\ + \left\{ \begin{array}{ll} 1\,1\,1\,1 \ldots & 1 \\ 0\,1\,1\,1 \ldots & 1 \\ \hline 1\,0\,1\,1 \ldots & 1 \\ 0\,1\,1\,1 \ldots & 1 \end{array} \right. \end{array}$$

Fig. 3

(segunda variable eliminada) cambia de estado, como se ve en la figura 3. Esta subclase es entonces:

CD ... n = ABCD ... n + A'BCD ... n + AB'CD... n + A'B'CD... n

La sublcase de n-3 variable debe contener ocho (2^3) mintérminos. Estos son los que se dan en la figura 3 y cuatro más en los que las dos primeras variables eliminadas (variables A y B) conservan los mismos cambios de estado que se dan en la figura 3.

Además, la variable C. (tercera cariable variable eliminada), debe cambiar al estado

$$\begin{array}{l} \quad A\,B\,C\,D \ldots \quad n \\ + \left\{ \begin{array}{ll} 1\,1\,1\,1 \ldots & 1 \\ 0\,1\,1\,1 \ldots & 1 \\ 1\,0\,1\,1 \ldots & 1 \\ 0\,0\,1\,1 \ldots & 1 \\ \hline 1\,1\,0\,1 \ldots & 1 \\ 0\,1\,0\,1 \ldots & 1 \\ 1\,0\,0\,1 \ldots & 1 \\ 0\,0\,0\,1 \ldots & 1 \end{array} \right. \end{array}$$

Fig. 4

contrario. En la figura 4 se muestra la forma binaria de esta subclase, que representada como suma de productos es:

D...n = ABCD ... n + A'BCD ... n
+ AB'CD ... n + A'B'CD ... n
+ ABC'D ... n + A'BC'D ... n
+ AB'C'D ... n + A'B'C'D ... n

Debe seguirse el mismo procedimiento para determinar la subclase de n-4, n-5, n-6, etc., variables.

Se trata ahora un ejemplo en el que se desea determinar la clase K' y la sublcase JL' para las variables I,J,K y L.

Puede comprobarse fácilmente de la figura 5 que la subclase JL' es:

$$JL' = I\ JKL' + I'\ JKL' + I\ JK'L' + I'\ JK'\ L'$$

$$\begin{array}{l} \quad IJKL \\ \quad \left\{\begin{array}{l} 1110 \\ 0110 \\ \\ 1100 \\ 0100 \end{array}\right. \\ + \end{array}$$

Fig. 5

$$\begin{array}{ll} I & 01010101 \\ J & 00110011 \\ K & 00000000 \\ & \\ L & \underbrace{00001111}_{+} \end{array}$$

Fig. 6

También puede verse en la figura 6 que la clase K' es:

$$K' = I'J'K'L' + IJ'K'L' + I'JK'L' + IJK'L'$$
$$+ I'\ J'\ K'\ L\ + IJ'\ K'\ L\ + I'\ JK'\ L + IJK'\ L$$

1.2 Ley fundamental de los ciurcuitos secuenciales.

El conjunto de variables que intervienen en un determinado circuito secuencial, presenta combinaciones diferentes con el transcurso del tiempo. Cada una de estas combinaciones determina un estado único. En este trabajo se denominará fase a cada una de estas combinaciones.

Si por ejemplo se tienen las variables A,B y C, que secuencialmente asumen los estados que se muestran en la siguiente tabla,

A	1	1	1	0	0	0	1
B	1	0	1	1	1	0	0
C	0	0	1	0	1	0	1

las fases de esta secuencia serán las que se indican a continuación:

FASE	1	2	3	4	5	6	7
A	1	0	1	1	1	0	0
B	1	0	1	1	1	0	0
C	0	0	1	0	1	0	1

En todo cricuito binario, el estado de los elementos biestables que lo componen, vendrá determinado en un momento dado por el estado de las variables de que depende y por su estado anterior como lo sugiere la figura 7.

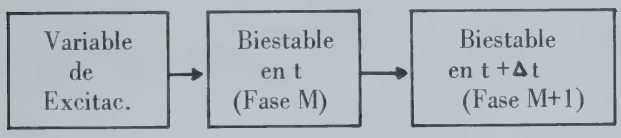


Fig. 7

Ahora, las variables de excitación pueden combinarse de varias formas según sea el caso y solamente una determinada combinación de ellas, para el estado del circuito en ese momento, hará que el biestable cambie.

La función que representa el comportamiento del elemento predice claramente cuáles de estas combinaciones lo activan. O pensando al contrario, sabiendo cuáles son las combinaciones que deben activarlo, puede determinarse la función que rige su comportamiento. Estas combinaciones vienen determinadas por la ley fundamental de los circuitos secuenciales, que se enuncia a continuación:

> "El estado de un elemento biestable en una fase dada, vendrá determinada en la fase anterior, por el estado de las variables que lo excitan".

1.3 Representación de la secuencia.

Para resolver un problema secuencial lo primero que se hace es establecer los estados que forman la secuencia, agrupando convenientemente las variables de entrada y las variables de salida.

Cada estado se divide en dos subestados: uno de las variables de entrada y otra de las variables de salida.

Por ejemplo si A y B son variables de entrada y C y D variables de salida, uno de estos estados puede ser el que se ve en la figura 8, donde puede apreciarse los subestados que lo forman. De esta forma cada fase, que representa un estado, estará formado por dos subestados.

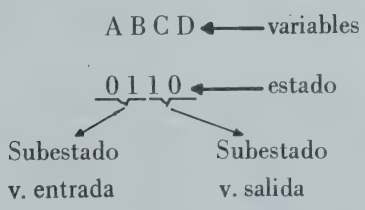


Fig. 8

Sean X_1, X_2, X_3, ...X_j los variables de entrada y Z_1, Z_2, Z_3, ..., Z_k las variables de salida. Los subestados de las variables de entrada y salida se agruparán en una tabla como la que se presenta en la figura 9, en filas (de arriba hacia abajo) y columnas (de izquierda a

derecha) respecticamente. Debe escribirse cada subestado una sola vez y siguiendo el orden de la secuencia. Entonces cada fase estará representada en la tabla por la casilla que representa la intersección de los subestados que la forman.

De acuerdo a lo dicho, las fases que componen la secuencia indicada en la tabla de la figura 10, se representan como en la figura 11.

Para obtener las funciones que describen el comportamiento de las variables de salida, o sea para obtener las funciones de excitación, las casillas del mapa se dividen en cuatro tipos diferentes:

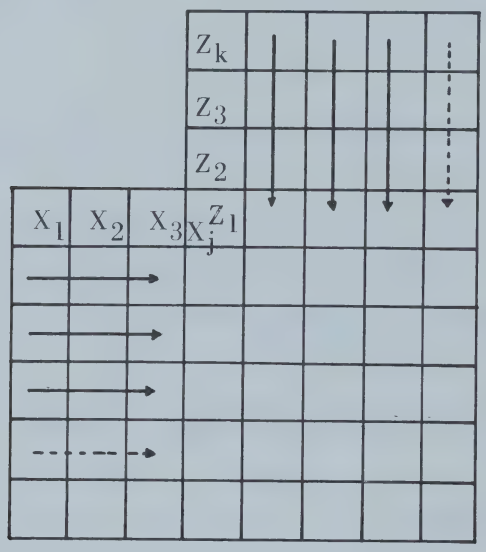


Fig. 9

	Ent.			Sal.		
Fase	A	B	C	D	E	F
1	0	1	0	0	0	0
2	0	0	0	0	0	0
3	1	0	0	0	0	0
4	1	0	0	0	1	0
5	1	0	0	0	1	1
6	1	1	0	0	1	1
7	1	1	1	0	1	1
8	1	1	1	0	0	0
9	1	1	1	1	0	1
10	0	0	1	1	0	1
11	0	0	1	0	1	1
12	0	1	1	0	1	1
13	0	1	1	1	1	0
14	1	1	0	1	1	0
15	1	1	0	1	0	0
16	0	1	0	1	0	0
1	0	1	0	0	0	0

Fig. 10

		F	0	0	1	1	0	0
		E	0	1	1	0	1	0
A	B	D / C	0	0	0	1	1	1
0	1	0	1					16
0	0	0	2					
1	0	0	3	4	5			
1	1	0			6		14	15
1	1	1	8		7	9		
0	0	1			11	10		
0	1	1			12		13	

Fig. 11

1.— Las que corresponden a la excitación de un determinado elemento.
2.— Las que corresponden a las restantes fases del ciclo.
3.— Las representativas de condiciones que no deben presentarse y
4.— las demás son condiciones indiferentes.

Para diferenciar estas casillas entre sí, se utilizará la siguiente representación:

▲ Corresponden a la exitación de un elemento.

○ Corresponden a las restantes fases del ciclo.

• Corresponden a condiciones prohibitivas.

△ Corresponden a condiciones indiferentes y que pueden utilizarse para simplificar la función buscada.

Por ejemplo en la figura 11, el conjunto de fases que define la función de excitación de F, viene determinado por la ley fundamental de los circuitos secuenciales. Puesto que F está activo durante las fases 5,6,7,9.10,11, y 12, como se aprecia en la figura 11, deberá excitarse en las fases anteriores, 4, 5, 6, 8, 9, 10 y 11.

En este caso son prohibitivas las condiciones E = 1 o C = 1, y la tabla de la figura 12 nos permitirá determinar la función lógica de F. Pueden verse en la figura las casillas que se seleccionaron como condiciones indiferentes con el fin de simplificar el resultado.

El área en triángulos representa la función o excitación de F como se verá más adelante.

		F	0	0	1	1	0	0
		E	0	1	1	0	1	0
A	B	C \ D	0	0	0	1	1	1
0	1	0	○	●	●		●	○
0	0	0	○	●	●		●	
1	0	0	○	▲	▲	△	●	
1	1	0	△	●	▲	△	○	●
1	1	1	▲	●	○	▲	●	●
0	0	1	●	●	▲	▲	●	●
0	1	1	●	●	○	●	○	●

Fig. 12

2.— Método de simplificación:

2.1 División en dos partes de la simplificación.

Queda finalmente determinar como se encuentran las funciones de las salidas. Primero que nada debe observarse la particularidad que presenta este tipo de representación tabular de la secuencia.

Supóngase que la función de una de las salidas, dígase F, está representada por un conjunto de casillas que forman un cuadrado o un rectángulo, como se ve en la figura 13. La función de tal salida es igual a la suma de cada una de las casillas que forman el rectángulo, como sigue:

		F	0	0	1	0	1
		E	0	1	0	0	1
A	B	C \ D	0	1	1	1	1
1	0	1	○	●	●	○	●
1	1	1	○	▲	▲	○	○
1	0	0		△	▲		
0	1	0	○	△	▲	○	
1	1	0			○		
0	0	1	●	●	●	○	○

Fig 13

$$F = ABCDEF' + ABCDE'F + AB'C'DEF' + AB'C'DE'F + A'BC'DEF' + A'BC'DE'F$$
$$= ABC(DEF' + DE'F) + AB'C'(DEF' + DE'F) + A'BC'(DEF' + DE'F)$$
$$F = (ABC + AB'C' + A'BC')(DEF' + DE'F) \quad (*) \qquad (5)$$

(*) Estrictamente debió escribirse, $E_{en\ t} = (ABC + AB'C' + A'BC')(DEF' + DE'F)_{en\ t\ 3\ t}$

Como puede verse, la ecuación de la salida queda en forma de dos factores: uno correspondiente a la unión de los subestados de las variables de entrada, y otro que corresponde a la suma de las subestados de las variables de salida que participan en el área.

Por lo tanto el área está representando la operación intersección entre la suma de subestados de las variables de entrada y la suma de subestados de las variables de salida que cubre.

Si el área no tiene forma de rectángulo no se podría obtener este producto de sumas y sería necesario dividirla en varios rectángulos y de esta manera expresar cada uno como un producto de sumas.

La particularidad observada permite efectuar la simplificación de cada factor independientemente y luego agrupando los resultados mediante la operación intersección, obtener la función buscada.

2.2 Empleo del mapa de Karnaugh.

El método se explicará mediante un ejemplo.

Se determinará cuáles son las funciones de las salidas E, F,C de la secuencia que se muestra en la figura 14.

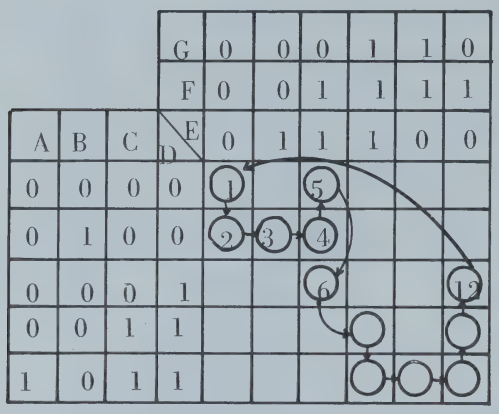


Fig. 14

Para determinar la función de E debe verse que este elemento se encuentra en estado uno durante las fases 3,4,5,6,7, y 8. Por lo tanto debe excitarse en las fases anteriores 2,3,4,5,6 y 7. En este caso es condición prohibitiva A = 1. Se seleccionan las condiciones indiferentes de manera que formen un rectángulo que cubra únicamente las casillas marcadas como excitación (ver fig. 15). En este caso la casilla a la extrema izquierda por salirse del rectángulo indica que el área debe dividirse en dos. Para esto se prolonga la fila que le corresponde hasta el otro extremo. Se hace de esta manera porque permite abarcar la tabla a lo ancho, haciendo el factor de las variables de salida para esta fila igual a la unidad y obtener la función más simplificada posible.

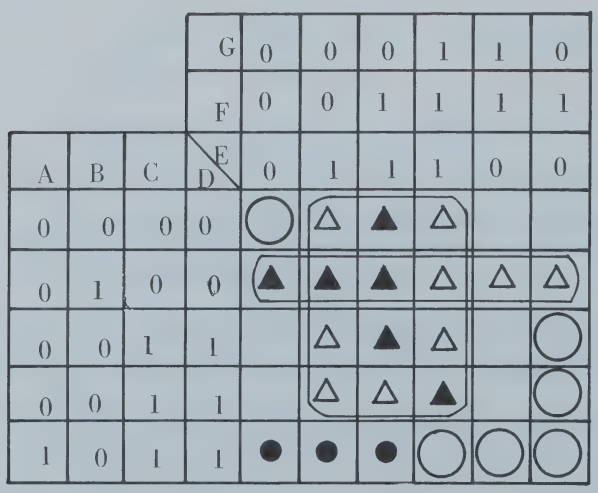


Fig. 15

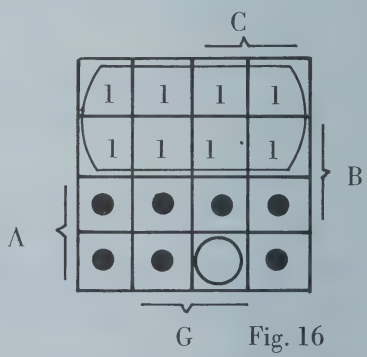


Fig. 16

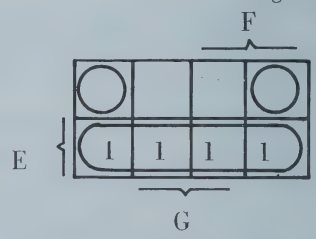


Fig. 17

Ahora se procede a obtener la expresión del área mayor. Simplificando las variables de entrada, se marcan con un círculo grande en el mapa de Karnaugh de la fig. 16, los

subestados que impiden crecer el rectángulo a lo largo de las variables de entrada. En este caso es únicamente el subestado 1011. Luego se marcan las condiciones prohibitivas (A = 1), para finalmente marcar con un uno los subestados que corresponden al área, agregando todos los que simplifiquen aún más el resultado. El valor final es A' como puede verse de la figura 16.

Siguiendo con las variables de salida, los subestados que impiden el crecimiento a lo largo de las variables de salida son 000 y 010. Se marcan estos subestados en el mapa de la figura 17. En este caso no hay condiciones prohibitivas que marcar y se coloca un uno en las casillas que corresponden a los subestados del área. Entonces se escogen las casillas que sea necesario para tener un resultado más simple. Este resultado es E, como lo muestra la figura 17. Por lo tanto el valor que corresponda al área mayor es la intersección de estos dos resultados, es decir,

A'E.

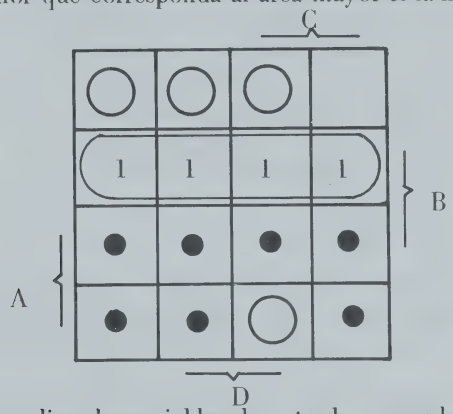


Fig. 18

Del área menor hasta analizar las variables de entrada ya que las variables de salida pueden crecer a lo largo de ellas y llenar completamente el mapa. O sea, el resultado que corresponde a las variables de salida es la unidad. Procediendo entonces con las variables de entrada, los subestados que les impiden crecer a lo largo de ellas son 0000, 0001, 0011, y 1011. Además A no puede ser uno (A = 1). La figura 18 contiene el resultado final, a saber, A'B. La intersección de A' B con la unidad es A' B y la función buscada es:

$$E = A'E + A'B = A' (B + E)$$

Se continúa buscando la función de F. Ya que F está activo durante las fases 4,5,6,7,8,9,10,11 y 12, debe excitarse en las fases anteriores, como se ve en la figura 19. Se escogen las condiciones indiferentes de modo que formen un rectángulo que cubra unicamente las casillas marcadas como excitación. En este caso quedan dos áreas.

			G	0	0	0	1	1	0
			F	0	0	1	1	1	1
A	B	C	D \ E	0	1	1	1	0	0
0	0	0	0	○	△	▲			
0	1	0	0	○	▲	▲			
0	0	0	1		△	▲			○
0	0	1	1				▲	△	▲
1	0	1	1				▲	▲	▲

Fig. 19

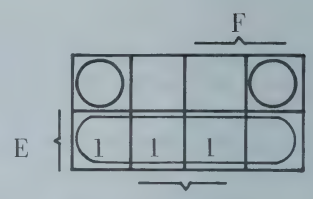


Fig. 20

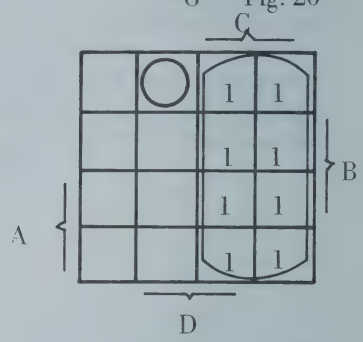


Fig. 21

Las variables de entrada para el rectángulo superior no tienen impedimento alguno de prolongarse a lo largo de ellas por lo que puede cubrirse todo el mapa y el resultado sería la unidad. Lo mismo sucede con las variables de salida del rectángulo inferior.

Las variables de salida del área superior se analizan el la figura 20 siguiendo el procedimiento anterior dando E como resultado.

Las variables de entrada del área inferior se investigan en la figura 21, con un resultado igual a C.

La ecuación de excitación de F es entonces.

$$F = E \cdot 1 + C \cdot 1 = E + C$$

A	B	C	D \ E	0	1	1	1	0	0
0	0	0	0	○		○			
0	1	0	0	○	○	○			
0	0	0	1			▲	△		○
0	0	1	1			△	▲		○
1	0	1	1			△	▲	○	○

Fig. 22

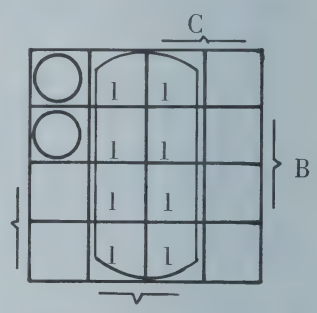


Fig. 23

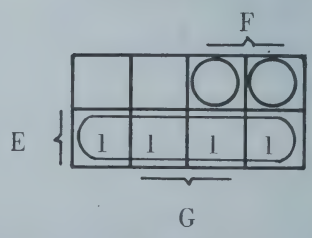


Fig. 24

Puede verse de las figuras 22, 23 y 24, que la función de G es:

$$G = DE$$

3.– Otro método.

Cuando se debe simplificar una función que contiene más de seis variables, el mapa de Karnaugh empieza a hacerse dificultoso y sería conveniente contar con otra forma de efectuar la simplificación. Aquí se presenta una combinación de los métodos de Quine y Mac Cluskey que hace posible la simplificación sin necesidad de recurrir al mapa.

El método consiste en buscar las clases o subclases del mapa de Karnaugh por tanteo. Por supuesto que el procedimiento hasta el punto donde se debe utilizar el mapa es el mismo anterior.

Véase el ejemplo siguiente. En la figura 25 se marcaron las casillas que corresponden a la exictación de M1 y se escogieron las condiciones indiferentes de manera que formen el rectángulo más pequeño que cubra las casillas marcadas como exitación. Cuando M1 está accionado es prohibitivo que 2L = 1, 3L = 0 o M2 = 1.

				M4	0	0	0	1	1	0
				M3	0	0	1	0	0	0
				M2	0	0	0	0	1	1
B	1L	2L	M1 4L	0	1	0	0	0	0	0
0	1	0	1	0	○				●	
1	1	0	1	0	▲	▲			●	●
1	0	0	1	0	△	▲			●	●
0	0	0	1	0	△	▲			●	●
0	0	1	1	0	○	○	○	○		○
0	0	1	0	0	●	●	○	○	●	●
0	0	1	0	1	○	●	○	○	●	●

Fig. 25

Los subestados de las variables de entrada que corresponden a esta área se dan en la figura 26. Aquí puede verse que 1L presenta cambios que la identifican como la primera variable eliminada y a la B como la segunda.

Para eliminar dos variables debe contarse con cuatro mintérminos, por lo que agrega a los subestados de la figura 26 uno más que continúe el comportamiento de IL y B (ver figura 27). Ahora, este nuevo subestado no puede ser alguno de los subestados que le impidan al área rectangular crecer a lo largo de las variables de entrada. Se comprueba en la figura 25, que el subestado agregado es uno de estos pues corresponde al ciclo y, no es posible simplificar las variables de entrada considerando el bloque completo. Entonces se divide el área como se indica en líneas a trazos en la figura 25 y se analiza cada parte separadamente. (Las divisiones tienen siempre que estar compuestas de 2,4,8,32, ... etc mintérminos en decir, debe suponerse que forman una clase o subclase).

	B	1L	2L	3L	4L
	1	1	0	1	0
	1	0	0	1	0
0	0	0	0	1	0

Fig. 26.

B	1L	2L	3L	4L
1	1	0	1	0
1	0	0	1	0
0	0	0	1	0
0	1	0	1	0

Fig. 27

Se trabaja ahora con el área superior cuyos subestados son los de la figura 28, donde se observa que la primera variable eliminada es 1L. Se debe escoger engonces dos subestados más que eliminen otra variable, a saber B. Esta variable no puede ser 2L o 3L, ya que son condiciones prohibitivas. En la figura 29 se nota que no es posible eliminar B por lo que se hace el intento con 4 L en la figura 30. Y se elimina. El resultado de esta área es por lo tanto B 2L'3L.

B	1L	2L	3L	4L
1	1	0	1	0
1	0	0	1	0

Fig. 28.

B	1L	2L	3L	4L	
1	1	0	1	0	
1	0	0	1	0	
0	1	0	1	0	X
0	0	0	1	0	

Fig. 29.

Se sigue con el área inferior donde se ve que la primer variable eliminada es B. Suponiendo que 1L es la segunda, se agregan dos subestados adicionales que la eliminen como se muestra en la figura 31. Ya que no es posible eliminarla, se hace la prueba con 4L en la figura 32. Se elimina 4L y el resultado de esta área es 1L'2L'3L. El resultado final que corresponde a las variables de entrada es entonces B2L'3L + 1L'2L'3L = 2L'3L (B + 1L').

B	1L	2L	3L	4L
1	1	0	1	0
1	0	0	1	0
1	1	0	1	1
1	0	0	1	1

Fig. 30

B	1L	2L	3L	4L	
1	0	0	1	0	
0	0	0	1	0	
1	1	0	1	0	X
0	1	0	1	0	X

Fig. 31.

B	1L	2L	3L	4L
1	0	0	1	0
0	0	0	1	0
1	0	0	1	1
0	0	0	1	1

Fig. 32.

Se procede por último con las variables de salida. Los subestados que cubre el rectángulo son los dados en la figura 33, donde la primera variable eliminada es M1. Debido a que M2 = 1 es prohibida se intenta eliminar M3.

M2	0	0
M3	0	0
M2	0	0
M1	0	1

Fig. 33.

En la figura 34 se agregaron los subestados necesarios para obtener el efecto deseado. Se comprueban los estados agregados en la figura 35 y resulta que M3 puede eliminarse.

M4	0	0	0	0
M3	0	0	1	1
M2	0	0	0	0
M1	0	1	0	1

Fig. 34

Obsérvese que el primer subestado adicional está contenido en la tabla, pero que puede agregarse ya que el área rectángular mínima puede aumentarse y abarcarlo.

M4	0	0	0	0	1	1	1	1
M3	0	0	1	1	0	0	1	1
M2	0	0	0	0	0	0	0	0
M1	0	1	0	1	0	1	0	1

Fig. 35.

E n la figura 35 se intenta y comprueba que M4 puede eliminarse. Por lo que el resultado correspondiente a las variables de salida es M2'. La intersección de los resultados finales obtenidos representa la función de M1, así:

M1 = 2L' 3L M2' (B + 1L').

Ahora que se conoce bien este método pueden anotarse algunos puntos importantes:

1.– Cuando se va a analizar una área para las variables de entrada o salida, debe trabajarse inicialmente con el bloque completo. En caso de no haber simplificación debe dividirse el área en dos partes. Si N es el número de subestados del bloque, cada parte debe contener 2^i subestados donde, 2^i es el número que más se acerca a N e i es un número entero positivo. O sea $2^i < N < 2^{i+1}$. Si en cada una de estas divisiones no hay simpificación deben dividirse en dos partes siguiendo el mismo criterio anterior, y así sucesivamente hasta encontrar simplificación. La división debe hacerse partiendo del principio de que cada división puede representar una clase o una subclase.

2.– El hecho de que una variable sea la primera eliminada o la segunda u otra cualquiera, depende del orden en que se efectúe la suma. Entonces si de una suma de mintérminos dada se pueden eliminar cierto número de variables, estas siempre podrán eliminarse independientemente del orden que se siga en su eliminación.

3.– En al simplificación de las variables de entrada o salida supóngase que se comienza trátando de eliminar una variable cualquiera L y se fracasa en el intento. Siguiendo la simplificación, la primera variable que se elimina es por ejemplo M. Entonces, aparentemente debe intentarse eliminar L como segunda variable. Pero si así se hiciera el resultado sería el mismo que al principio, L no podría eliminarse. Esto se debe a que cuando cambia produce un subestado que está incluído dentro de la secuencia. En conclusión si una variable no se elimina en el primer intento, no lo hará en intentos subsecuentes.

4.– Al comenzar el estudio para simplificar un área lo único que es posible saber es cuántas variables de entrada o salida, pueden eliminarse. Para este fin se emplea la fórmula siguiente:

$$N = 2^{n-P} + NCA - NCI$$

N = número de combinaciones de variables disponibles para la eliminación.
n = número de variables de entrada o salida.
P = número de condiciones de entrada o salida no permitidas.
NCA = número de combinaciones de entrada o salida que pertenecen al área.
NCI = número de combinaciones que impiden el crecimiento del área a lo largo de las variables de entrada o salida.

El máximo número de variables de entrada o salida que pueden eliminarse en cada área rectangular es igual a la potencia entera menor en base dos que más se acerca a N.

Una de las ventajas de este método está en que puede programarse para usarse con computadora.

---

* Francisco Company Bueno, Dr. Ingeniero Industrial nacido en España.

CIENCIAS SOCIALES

SINOPSIS HISTORICA SOBRE LAS EXPLORACIONES PETROLERAS EN COSTA RICA

Rolando Castillo M. Ph.D. *

INTRODUCCION

El presente trabajo constituye un resumen de las contrataciones y exploraciones petroleras efectuadas en Costa Rica hasta el momento. Con excepción de las exploraciones actuales en progreso, realizadas por la compañía ELF Petróleos de Costa Rica, los datos que en este estudio se consignan se extractaron de diversas Memorias Anuales de los Ministerios de Agricultura e Industrias y de la tesis presentada a la Facultad de Agronomía por el autor y el ingeniero Jorge A. Benavides B. (**) en el año 1961, titulada "Estudio sobre la exploración petrolera en Costa Rica e investigación mineralógica–petrográfica de la perforación petrolera del pozo Limón Nº 1". No obstante ser este estudio la guía de esta versión histórica, el autor asume en este caso la completa responsabilidad por los conceptos que aquí se expongan.

La exploración petrolera en Costa Rica se remonta a 1901 en que se aprobó el primer contrato, y no fue hasta 1915 en que se perforó el primer pozo.

Los primeros estudios en superficie y sondeos en profundidad se realizaron en la provincia de Limón por pequeñas compañías con equipo antiguo que llegaba a profundidades limitadas, difícilmente aptas para el hallazgo de petróleo comercial. La Compañía Petrolera de Costa Rica, entidad que efectuó los sondeos más profundos con equipo más avanzado, logró profundidades de más de 3.000 metros. Estas perforaciones mostraron solamente manifestaciones de petróleo en escala no comercial.

Durante las primeras perforaciones efectuadas por la Compañía Petrolera de Costa Rica, en nuestro país no existía Escuela de Geología ni personal técnico idóneo en actividades petroleras que se encargaran de la supervisión de los trabajos realizados por la Compañía contratante. Fue así como el geólogo Dr. César Dóndoli B., en aquel entonces jefe del Departamento de Geología del Ministerio de Agricultura e Industrias y profesor de Geología de la Facultad de Agronomía, se abocó a la tarea de especializar en el campo petrolero a dos de sus mejores elementos: los ingenieros Mario Fernández C. y Alvaro Suárez M. mediante sendas becas disfrutadas simultáneamente en la Ciudad de México y en los campos petroleros de "Poza Rica". Con el tiempo se unió al grupo el ingeniero Manuel Brenes M. M.Sc. quien con especial esmero, siguió el sendero trazado por sus

---

* Profesor, Escuela Centroamericana de Geología, Universidad de Costa Rica.

** El Ingeniero Benavides desde 1961 se dedicó a otras actividades profesionales desligadas de las Ciencias Geológicas.

predecesores. No se desea omitir dentro del grupo de profesionales costarricenses los nombres de los geólogos Ing. Max Esquivel G., Ing. Gregorio Escalante y Dr. Gabriel Dengo D. quienes aunque laborando dentro de la propia organización de la Compañía Petrolera de Costa Rica, también contribuyeron con su esfuerzo y dedicación al mejor conocimiento de nuestras posibilidades petroleras. Según referencias históricas, también se sumaron al grupo de costarricenses los ingenieros Enrique Malavassi V y Rodolfo Madrigal G. M.S.c.

CONTRATACIONES ANTIGUAS:

De acuerdo con el estudio histórico legal realizado por el Lic. Juan Edgar Picado, titulado "Antecedentes Constitucionales, Legales y Contractuales para la Exploración del Petróleo en Costa Rica", hasta 1951, el Poder Ejecutivo había firmado dieciséis contratos petroleros, de los cuales diez aprobó el Congreso y los seis restantes, o no fueron discutidos o no fueron aprobados. Esos dieciséis contratos petroleros pueden resumirse en la siguiente forma:

1. Contrato Pacheco—Costa Rica

Fue el primer contrato para la exploración de petróleo celebrado en Costa Rica. Sus objetivos fueron petróleo y carbón.

Fue suscrito por el Secretario de Fomento, don Ricardo Pacheco Marchena y don José María Tinoco, como apoderado de la Costa Rica Petroleum Coal Company, que fue consecuentemente la primera Compañía que se formó en el país con miras a la explotación del petróleo. Se aprobó en el Congreso el 5 de setiembre de 1901.

2. Contrato Jiménez—Pearson

La firma inglesa Pearson & Son Ltd. se interesó en las posibilidades petroleras de nuestro país. El proyecto—contrato fue enviado el 8 de octubre de 1913. La Comisión respectiva dio dos dictámenes: el de mayoría, favorable a la aprobación y el de minoría, contrario. Se aprobó el de minoría, suscrito por don Enrique Pinto, debido a que dicho señor hizo ver una duda internacional, ya que la compañía solicitaba territorios fronterizos con Panamá y en esa época estaba aún pendiente el arreglo de límites con ese país vecino.

Del artículo 11 del proyecto salió posteriormente la ley Nº 5 del 26 de noviembre de 1913, conocida como la nacionalización del subsuelo, primera legislación que considera los yacimientos de carbón, los depósitos de petróleo y las sustancias hidrocarburadas como inalienables y del dominio absoluto del Estado.

Esta ley trajo como consecuencia una serie de discusiones e interpretaciones sobre derechos de los dueños o concesionarios de terrenos particulares. Las más importantes fueron llevadas a cabo por la United Fruit Company y la Costa Rica Oil Corporation.

3. Contrato Pinto—Grenlich

Se aprobó el 12 de agosto de 1916. Fue celebrado entre don Enrique Pinto por parte del Gobierno y el señor Dr. Leo J. Grenlich. Este traspasó la concesión a la Costa Rica Oil Corporation, Compañía controlada por la Sinclair Central American Corporation. Al amparo de este contrato se perforaron cinco pozos en la provincia de Limón. En 1926 el contrato fue declarado caduco.

4. Contrato Aguilar—Amory

John Amory & don Alejandro Aguilar Mora, Ministro de Fomento, firmaron el 6 de marzo de 1918 este contrato. Se aprobó el 25 de junio de 1918. La concesión fue traspasada a la Central Costa Rica Petroleum Company Limited, del Canadá, controlada por la British Controlled Oil Fields Limited.

Esta concesión, de acuerdo con la Constitución de 1917, debió haber sido aprobada por la Cámara de Diputados y por el Senado para que tuviera validez, pero como sólo contó con la aprobación de la Cámara, la concesión era nula y así fue declarada el 18 de octubre de 1923.

5. **Contrato Blanco—Hereley**

El gobierno de Costa Rica, por medio de don Narciso Blanco Mora, Secretario de Fomento, y la Panamerican Petroleum and Transport Company de Nueva York, por medio de don Bernal Hereley, celebraron este contrato el 5 de noviembre de 1920. Fue aprobado por el Congreso el 21 de abril de 1921. Por la ley Nº 13 del 20 de mayo de 1922 se declaró nulo.

6. **Contrato Blanco—Standard**

El mismo Secretario de Fomento, señor Blanco Mora, en representación del Estado, y el señor Rudolph Dolge como representante de la Standard Oil Company de San Francisco de California, celebraron este contrato el 16 de junio de 1921. Por nota del Ejecutivo de 20 de junio de 1922 fue retirado este contrato del conocimiento del Congreso.

7. **Compañía Minera Industrial de Costa Rica**

De acuerdo con la ley Nº 28 del 6 de julio de 1921, se le concede, en recompensa por sus esfuerzos personales en el campo de la minería, a la Compañía Minera Industrial de Costa Rica, el derecho de explorar petróleo y sustancias hidrocarburadas. El acuerdo Ejecutivo Nº 10 del 8 de febrero de 1934, declaró la caducidad de la concesión.

8. **Contrato Blanco—Goyenaga**

Mediante la ley Nº 107 del 24 de agosto de 1921, se aprobó este contrato entre don Narciso Blanco Mora, Secretario de Fomento, con los señores Manuel, Carlos y Julio Goyenaga y otros, para la exploración y explotación de depósitos de hidrocarburos. Se ignoran los trabajos que se hicieron al amparo de este contrato.

9. **Contrato Blanco—Mayorga**

Esta contratación comprendía un área de 10.000 hectáreas en Guanacaste. Fue aprobada por la ley Nº 109 del 31 de agosto de 1921 y fue celebrada por don Narciso Blanco y Felipe Mayorga Rivas y Hnos. Tuvo varias modificaciones posteriores.

10. **Contrato Zeledón—Compañía Nacional**

La concesión otorgada a los señores Mayorga Rivas, fue refundida en la que se dio a la Compañía Nacional para la exploración de hidrocarburos. Esto sucedió mediante la ley Nº 15 del 8 de octubre de 1942. El área para la exploración y explotación quedó reducida a 5.000 hectáreas. Al año siguiente se modificó esta extensión quedando ampliada a 20.000 hectáreas. Tanto este contrato como los dos anteriores caducaron por falta de ejecución.

11, 12, 13. **Contratos Blanco—Richmond; Blanco—Zúñiga y Blanco—Internacional**

El 16 de febrero de 1922, la Secretaría de Fomento y la Compañía Americana, Richmond Levening and Company Inc., celebraron un contrato petrolero. El 2 de marzo del mismo año, la misma Secretaría del Estado celebraba otro contrato con un grupo representado por don Héctor Zúñiga Mora. Ambos contratos fueron aprobados en una misma ley, la Nº 46 del 26 de enero de 1923. Dicha ley facultaba al Ejecutivo para celebrar una contratación análoga con la International Oil y Pipe Line Company. Este contrato fue suscrito el 4 de mayo de 1923 y permitía explorar y explotar hasta 20.000 hectáreas en Limón.

14. **Contrato Mayorga—Romagoza**

Este contrato lo aprobó el Ejecutivo por acuerdo Nº 34 del 20 de enero de 1923. Fue celebrado por don Francisco Mayorga Rivas, Secretario de Fomento, con el grupo que encabezaba don Juan Romagoza. El contrato contemplaba la exploración y explotación de las provincias de Limón, Alajuela, Guanacaste y Puntarenas. Esta contratación quedó como proyecto ya que nunca fue aprobada por el Congreso.

15. **Contrato Cortés—Saborío**

Este contrato se decretó sobre las mismas líneas generales del anterior. Se aprobó por parte del Ejecutivo el 11 de junio de 1933. El Licenciado León Cortés, Secretario de Fomento, representó al Estado y la otra parte interesada estuvo representada por don Octavio Saborío Soto. Comprendía la exploración y explotación en las provincias de Limón, Guanacaste y Puntarenas. Este proyecto fue aprobado por el Congreso.

16. **Contrato Orlich—Honolulu**

El primitivo contrato propuesto para la exploración, explotación y refinamiento de hidrocarburos, no llegó a aprobarse. Fue suscrito el 21 de diciembre de 1948 por el Ministro de Obras Públicas de la Junta Fundadora de la Segunda República, don Francisco J. Orlich, en representación del Estado, con don Thomas Carl Moroney, secretario y apoderado de la Honolulu Oil Corporation de Delaware, U.S.A. La Asamblea Constituyente, que conoció el asunto, no lo recomendó, por cuanto la citada compañía no contestó las observaciones que se le hicieron con el objeto de mejorarlo.

Al discutirse estas contrataciones siempre se despertaron controversias sobre si los yacimientos petroleros en terrenos particulares eran de propiedad del Estado o del dueño del terreno. Poniendo fin a estas discusiones, el 7 de julio de 1937, se dictó una ley, aprobada por unanimidad, proclamando la soberanía del Estado sobre los yacimientos de hidrocarburos dentro del territorio costarricense. Este concepto se incluyó en la Constitución de 1949, quedando así definido el asunto.

PRIMERAS EXPLORACIONES SUPERFICIALES Y PROFUNDAS

Sobre los trabajos de exploración superficial llevados a cabo con anterioridad al contrato suscrito con la Compañía Petrolera de Costa Rica, no se tienen informes ya que las compañías no estuvieron obligadas a informar al gobierno del resultado de sus investigaciones.

Hay evidencias de que se hicieron estudios sobre varias partes del territorio nacional. De la investigación del subsuelo por medio de perforaciones, se ha logrado alguna información: se perforaron cinco pozos en la zona sur de Limón, abiertos durante la vigencia del contrato Pinto—Grenlich. La firma Grenlich traspasó sus derechos a la Costa Rica Oil Corporation, compañía contratada por la Sinclair Central América Corporation, que realizó los trabajos de perforación más importantes.

De acuerdo con un informe de la Sinclair (Dóndoli, comunicación personal), el detalle de los pozos perforados (Fig. 1) es el siguiente:

1. Uscari Nº 1

Este sondeo, realizado en la Baja Talamanca, fue perforado en 1915 sin evidencias de gas ni petróleo. Alcanzó una profundidad de 260 metros.

2. Amery Creek

Este pozo localizado al este del anterior, fue perforado en 1919 sin indicios de gas ni petróleo. Dificultades de carácter técnico impidieron continuar la perforación, alcanzando solamente 65 metros de profundidad.

3. Uscari Nº 2.

Esta perforación realizada cerca de las anteriores y alcanzó una profundidad de 340 metros, sin haberse encontrado evidencias de petróleo. Presencia de gas fue registrada a 257 metros de profundidad.

4. Cahuita Nº 1.

Este sondeo fue ubicado en un punto cerca de Cahuita y alcanzó una profundidad de 1240 metros. A 260 metros gas fue detectado. En abril de 1921 un incendio ocasionado por el gas destruyó las instalaciones las cuales fueron reconstruidas y vueltas a poner en funcionamiento. Al final, la perforación alcanzó una profundidad de 1922 metros. Según versiones históricas, investigaciones posteriores demostraron la no ocurrencia de petróleo de carácter comercial, acallándose de esta forma aquellos comentarios de la época que ponían en tela de duda los resultados negativos del pozo.

5. Hone Creek Nº 4

Este pozo ubicado cerca de Puerto Viejo alcanzó una profundidad de 180 metros sin haberse registrado evidencias de gas ni petróleo. La perforación fue suspendida en 1923.

CONTRATACION CON LA COMPAÑIA PETROLERA DE COSTA RICA

Antecedentes

Los antecedentes de este contrato se remiten a la presentación de dos proposiciones por parte de los señores Lic. Juan Edgar Picado, en representación de la Continental Oil Company y el Ing. Max Esquivel Guier. Ambas proposiciones fueron estudiadas por una comisión establecida para el caso. Esta redactó una contrapropuesta que sirviera de base de discusión.

El señor Picado no aceptó las condiciones de la contrapropuesta, por el contrario el señor Esquivel sí estuvo de acuerdo con ella, entrándose luego a discutir y formalizar el contrato. Este se celebró el 25 de abril de 1951 entre don Claudio A. Volio, en su calidad de Ministro de Agricultura e Industrias, y el señor Ing. Max Esquivel, en su calidad de Gerente de la Compañía Petrolera de Costa Rica, compañía ésta, subsidiaria de la Union Oil Company de California. Este contrato celebrado el 25 de abril de 1951, fue aprobado por la Asamblea Legislativa mediante la ley Nº 1382 del 9 de noviembre de 1951 y publicado el 18 del mismo mes.

Resumen del contrato

El contrato contemplaba como puntos principales la exploración petrolera de las provincias de Limón y Guanacaste (Fig. 1) por un período de 4 años; al terminar el período de exploración el contratante debía seleccionar una área dentro de la concesión de hasta 150.000 hectáreas que se reservaría para los trabajos de explotación, área que se debería dividir en lotes rectangulares de una extensión no menor de 6.000 has., ni mayor de 12.000 Has., pudiendo ser de 6, 9 y 12 mil hectáreas; una distribución de utilidades escalonada de acuerdo a la producción bruta partiendo de un mínimo de 10% para el Gobierno, producción de uno a 5.000 barriles diarios, el 12 1/2% sobre el exceso de 5.000 hasta 10.000 barriles diarios, el 15% sobre el exceso de 10.000 hasta 15.000 barriles diarios, el 16 2/3 % sobre el exceso de 15.000 barriles diarios, sobre hidrocarburos gaseosos, comprimidos o licuefactos, el 12% sobre la producción total bruta, y sobre la producción de asfalto y cualesquiera otros hidrocarburos sólidos y semisólidos en estado natural, el 16 2/3%; pago de impuesto sobre la renta; la fiscalización libre por parte del

Gobierno e información detallada sobre las investigaciones y la exploración cada seis meses.

De acuerdo con la cláusula III del Contrato celebrado con la compañía, el Gobierno tenía derecho de inspeccionar los trabajos de exploración y explotación. Esta labor en aquella oportunidad estuvo a cargo del Departamento de Geología del Ministerio de Agricultura e Industrias.

El Departamento destacó inspectores permanentes en cada pozo exploratorio que informaron regularmente sobre el desarrollo de los trabajos y confeccionaron un informe final al cierre de los mismos.

EXPLORACION SUPERFICIAL POR LA COMPAÑIA PETROLERA DE COSTA RICA

Zona de Guanacaste

Las labores de esta zona se iniciaron en el mes de febrero de 1952 destacando la petrolera tres grupos de campo, cada uno de ellos dirigido por un geólogo y encargados de realizar un estudio geológico en los terrenos cubiertos por el contrato. Se realizaron así los siguientes estudios geológicos:

1. estudio geológico general del área este y noroeste del río Tempisque,
2. estudios geológicos generales y parciales de varias áreas al oeste y suroeste del río Tempisque,
3. construcción de cinco secciones geológicas que evidenciaron posibles estructuras en algunos puntos,
4. elaboración de mapas geológicos generales de las áreas estudiadas y,
5. elaboración de mapas topográficos de la zona.

En julio de 1952 completados los estudios generales, se procedería a demarcar las áreas sobre las cuales la exploración geológica habría de realizarse en detalle con el objeto de ir localizando gradualmente los puntos clave de las posibles estructuras sobre las que se ubicarían las primeras perforaciones exploratorias.

Se decía en esta época que era posible que las perforaciones serían llevadas a cabo en la zona a fines del año 1953, pero los acontecimientos futuros, cambiaron totalmente el panorama.

Las rocas sedimentarias del Eoceno que se extienden hacia Nicaragua despertaron cierto interés inicial, pero al no llevar superpuestas formaciones del Oligoceno y Mioceno, inclinaron a los geólogos a considerar a la secuencia Eocénica como posiblemente estéril.

Quedó un aspecto incierto sobre el área que cubre el valle del Tempisque y las zonas de Liberia y Cañas, área que por sí sola representa más de la tercera parte de la superficie total de la provincia de Guanacaste, pero la presencia de sedimentos recientes fluvio–lacustres y materiales tobáceos y, en algunos casos, espesos mantos de lava, que aparecen cubriendo esta área, imposibilitaron el estudio de las formaciones sedimentarias subyacentes.

Considerando como posiblemente improductivo el Complejo de Nicoya y la secuencia del Eoceno, los terrenos que podían despertar todavía algún interés para una posible exploración serían los del Oligoceno y Mioceno. Estas dos secuencias que se observan aflorando a lo largo de la costa del Pacífico entre Panamá y Puntarenas, es posible que se extiendan hacia Guanacaste, y de ser así, tendrían que estar sobreyacidos por la cubierta aluvional y volcánica anteriormente mencionada, lo cual podría comprobarse con un mayor grado de éxito con perforaciones profundas. Las perforaciones exploratorias del campo petrolero pueden alcanzar costos muy elevados y, por lo tanto, puede comprenderse entonces como una compañía que tenía que responder de sus

actividades ante un número elevado de accionistas, hubiese considerado riesgosa y no comercial una investigación de esta índole.

La contratación no facultaba a la compañía a realizar exploraciones en detalle, fuera de las áreas que señalan los límites de provincia y como desgraciadamente, los límites políticos no tenían nada que ver con los geológicos, se presentó la imposibilidad para los geólogos de extenderse en sus estudios de superficie a la provincia de Puntarenas; esto con el fin de utilizar los conocimientos que se pudieran adquirir del estudio de las formaciones geológicas en esta última provincia con el fin de lograr una mejor interpretación de las condiciones estratigráficas y tectónicas posibles existentes en los supuestos sedimentos cubiertos por materiales más recientes en el área del Valle del Tempisque.

La Compañía, viendo paralizados sus estudios en Guanacaste, presentó al señor Ministro de Agricultura e Industrias de aquel entonces, don Bruce Masís, un proyecto de contratación suplementario con el objeto de extender la exploración a la vertiente del Pacífico al área situada al sur de la Provincia de Guanacaste. El señor Ministro remitió el proyecto a la misma comisión que tuvo a su cargo el estudio y la redacción del contrato petrolero en vigencia. Dicha comisión objetó la conveniencia de una nueva contratación y se inclinó más bien a recomendar una adición anterior, bajo condiciones a discutir y que fueran aceptadas por ambas partes. Aparte de lo manifestado por la comisión, se hizo hincapié, por varios medios, de la conveniencia que para el país tenía una exploración de toda la vertiente del Pacífico, de acuerdo con el sistema asignado a la contratación en vigencia que obligaba a la Compañía a entregar al Gobierno todos los informes emanados de las investigaciones realizadas. El acuerdo entre las partes había que lograrlo en tal forma que le quedaran al Estado amplias áreas de reserva futura; áreas que una vez estudiadas podrían ser contratadas sucesivamente en mejores condiciones en el caso que resultaran valorizadas por posibles hallazgos de petróleo comercial o ser explotadas directamente por el estado.

Zona de Limón

De esta zona, de la cual prácticamente no existían fotografías aéreas, los trabajos de campo tuvieron un atraso inicial en espera de que un avión de la Compañía, equipado para este fin, aprovechando los días favorables, cubriera el área en cuestión. Como consecuencia, a fines de marzo de 1952, se iniciaron los estudios. En esta época la compañía tuvo trabajando desde fines de mayo dos grupos de campo dirigidos por un geólogo especializado.

Hasta julio del mismo año se había hecho el levantamiento geológico regional de la zona de Parismina al norte de Limón y de la zona de la Estrella, al sur, y se procedía al levantamiento geológico de las áreas comprendidas entre el Alto y Bajo Chirripó. Contemporáneamente a las labores mencionadas, la Compañía por medio de un avión especial, llevó a cabo un levantamiento magnetométrico del área en estudio y los datos fueron enviados, para ser estudiados e interpretados, a un grupo de geofísicos de California. Estos trabajos tropezaron con mayores dificultades en la zona de Limón que en la zona de Guanacaste.

Hasta noviembre de 1953, los estudios geológicos de detalle habían avanzado considerablemente con algunas perspectivas estructurales ya revisadas y evaluadas por la Compañía. La geología de reconocimiento fue concluida a principios del año 1954, estándose ya en condiciones de hacer la introducción de la maquinaria requerida y empezar la perforación de una de las estructuras descubiertas en Limón en febrero de 1954. No obstante esto y debido a la trascendental importancia que tendría para la Compañía y para el Estado, se creyó que no sería conveniente precipitar la perforación porque si las primeras perforaciones resultaban sin traza de yacimientos petrolíferos,

cualquier perforación posterior podría constituir un serio riesgo de fracaso. Teniendo en mente dicho factor, se consideró prudente y recomendable posponer los trabajos de perforación hasta tanto no hubieran sido detalladas, comprobadas y evaluadas la mayoría de las localizaciones de los pozos de prueba en la provincia de Limón. Los geólogos demarcarían bien una estructura para el primer sondeo y en previsión de que este resultara negativo, se quería tener demarcadas por lo menos otras dos estructuras para poder trasladar rápidamente a esos sitios el equipo de perforación.

La investigación posterior puso en evidencia la posible existencia de rocas generadoras de petróleo y estratos bastante poderosos y permeables capaces de almacenar aceite emigrado de dichas zonas generadoras. Se ubicaron, además, numerosos afloramientos de rocas impregnadas de petróleo, considerándose éste como un indicio muy importante. En conjunto, todos los datos revelaban que las condiciones geológicas generales de la zona de Limón eran favorables para la existencia de hidrocarburos. Naturalmente, a pesar de las buenas perspectivas, la última palabra la dirían las sucesivas perforaciones, porque solamente el taladro en los horizontes prometedores en posición estructural favorable, revelarían si había habido acúmulo de petróleo en los lugares atravesados por el barreno y si este acúmulo, de existir, era susceptible de explotación comercial.

El primer equipo de perforación arribó al país en setiembre de 1954, a la zona de Puerto Viejo, y la primera perforación fue iniciada en octubre del mismo año.

EXPLORACIONES PROFUNDAS REALIZADAS POR LA COMPAÑIA PETROLERA DE COSTA RICA

A mediados de octubre de 1954, se inició en nuestro país la primera perforación petrolera que se efectuaba en los últimos treinta años. Dicho acontecimiento fue la culminación de más de dos años de intensa labor exploratoria efectuada por la Compañía Petrolera de Costa Rica en la zona sur de la provincia de Limón.

Dentro de esta área los geólogos de la compañía localizaron varias estructuras, haciéndose evidente que por lo menos tres llenaban los requisitos del caso para que pudiera pensar en pasar de la investigación superficial a la profunda. Se procedió a ubicar el primer grupo de perforaciones, escogiéndose la zona que se exitende al suroeste del poblado de Puerto Viejo.

Un detalle resumido de cada uno de los pozos perforados (Fig. 1) durante la vigencia de este contrato se incluye a constinuación.

1. Patiño N° 1

Iniciado en octubre de 1954. Perforado en el anticlinal de Patiño zona de Puerto Viejo. Alcanzó una profundidad de 2058 metros. Fue suspendido al comprobarse la existencia de un replegamiento de estratos que creaban una condición geológica desfavorable. No dio muestras de gas ni de petróleo.

2. Patiño N° 2

Iniciado en febrero de 1955. Esta perforación fue hecha en el mismo anticlinal pero desplazándose lo necesario para no caer en la condición anterior. Fue totalmente negativo y alcanzó una profundidad de 3087 metros.

3. Briz N° 1

Se comenzó el 24 de agosto de 1953 y se terminó en noviembre del mismo año.

Ubicado en el anticlinal de Briz en la zona fronteriza con Panamá. Se llegó hasta una profundidad de 2428 metros, resultando negativo en cuanto a presencia de petróleo. Solamente se reportaron trazas de gas en algunas pruebas de formación. Su perforación reveló la existencia de fenómenos estructurales complicados en dicho anticlinal.

4. **Cocoles Nº 1.**

Iniciado el 29 de diciembre de 1955 y se concluyó el 19 de mayo de 1956. Ubicado, lo mismo que los tres siguientes, en el bloque de falla de Cocoles, en la zona fronteriza de Sixaola. Fue el primer pozo que reveló la presencia de petróleo. Este salió de dos horizontes en muy poca cantidad y sin presión para fluir al exterior. Su producción fue mínima y asociada con agua salada. Se llegó a una profundidad de 2643 metros.

5. **Cocoles Nº 2.**

Se comenzó a perforar el 9 de julio de 1956 y se concluyó el 27 de noviembre del mismo año. Con el criterio de que Cocoles Nº 1 había tocado en un mínimo espesor el yacimiento, el Nº 2 se ubicó hacia la parte más alta de la estructura, donde este espesor se esperaba fuera mayor. Las condiciones geológicas localizadas al perforar este pozo no pudieron correlacionarse con las encontradas en Cocoles Nº 1.

El Cocoles Nº 2 se midió inicialmente una buena cantidad de petróleo. Rápidamente ésta fue declinando, así como su presión, teniéndose una fuerte invasión de agua salada que llegó a ser hasta de un 70% en el fluido recuperado. Finalmente el pozo perdió su presión y la cantidad de petróleo que se recuperó con el agua salada resultó mínima para una explotación comercial. La profundidad alcanzada fue de 2257 metros.

6, 7. **Cocoles Nº 3 y Nº 4**

Entre febrero y julio de 1957, tratando de localizar la roca almacenadora de Cocoles Nº 2 en otras secciones de la estructura, se perforaron dos pozos más: Cocoles Nº 3 y Cocoles Nº 4; el primero situado al norte y el segundo al sur.

Ambos no dieron ninguna evidencia de hidrocarburos, pero con ellos se confirmó lo complicado de la geología de esta trampa por falla. Las profundidades alcanzadas fueron: Cocoles Nº 3, 1749 metros y Cocoles Nº 4, 2157 metros.

8. **Victoria Nº 1.**

Ubicado en el anticlinal del mismo nombre. Las características de superficie que ofrecía esta estructura eran magníficas. Sin embargo, la presencia de una espesa sedimentación piroclástica, después de los 1700 metros y hasta el final del pozo, impidió reconocer los horizontes subyacentes y sus posibilidades petroleras. La profundidad que dicha sedimentación alcanzó no se pudo reconocer limitando el factor mecánico, la continuación del pozo por las grandes desviaciones y los pegues constantes de la tubería de perforación. Este pozo, totalmente negativo, alcanzó una profundidad de 3192 metros y fue hasta esta época en que se concluyó el más profundo que se había perforado en Costa Rica.

9. **Porvenir Nº 1**

Iniciado el 15 de junio de 1959 y terminado el 4 de agosto del mismo año, a los 2059 metros. Ubicado en el anticlinal de Porvenir al sureste de Limón. Este pozo fue negativo en el sentido de localizar mantos productores de hidrocarburos, obteniéndose

sólo una zona alta de gas, aproximadamente a los 2942 metros, la cual, debidamente investigada, resultó ser de metano.

10. **Limón N° 1**

Ubicado en el anticlinal afallado de Limón, inmediatamente al Oeste de la Ciudad de Limón. La perforación se inició el 14 de octubre de 1959 y se terminó el 17 de diciembre del mismo año, a la profundidad de 3103,16 metros, habiendo resultado negativo en la localización de mantos productores de hidrocarburos. Se obtuvo únicamente zonas de gas acompañadas de trazas de fluorescencia dudosas.

11. **El Tigre N° 1.**

Ubicado en Siquirres, inmediatamente al suroeste y a 17 Kms. de dicha población, implantado sobre un anticlinal afallado. Se dio comienzo a la perforación el 12 de marzo de 1960 y se terminó el 19 de mayo del mismo año, a la profundidad de 2811,17 metros. Resultó negativo en la localización de hidrocarburos.

12. **Telire N° 1**

Localizado en la zona de Telire, Baja Talamanca, a 64 Kms. al noroeste de Puerto Vargas, en un anticlinal afallado. La perforación fue comenzada el 12 de agosto de 1960 y fue terminada el 18 de diciembre del mismo año, no sin antes haber tropezado con innumerables problemas de formación, perforación, derrumbes, etc.

13. **Watsi N° 1**

Ubicado a 44 Kms. al sureste de Limón sobre el anticlinal afallado de Watsi. La perforación fue iniciada el 15 de marzo de 1962 y finalizada el 28 de mayo de 1962. Alcanzó una profundidad de 2458.82 metros y no reveló la presencia de hidrocarburos.

14. **Chase N° 1**

Este pozo fue ubicado en la culminación estructural del anticlinal de Watsi, hacia el este del Watsi N° 1. La perforación fue iniciada el 11 de setiembre de 1963 y finalizada el 16 de noviembre del mismo año. Alcanzó una profundidad de 3007 metros con resultados negativos en cuanto a la localización de petróleo.

Con esta última perforación petrolera se cerró un capítulo en el afán de localizar depósitos comerciales de petróleo. La suspensión de las actividades de exploración petrolera perduró desde 1963 en que se efectuó el último sondeo por parte de la Compañía Petrolera de Costa Rica, hasta 1967 en que se firmó un nuevo contrato con la compañía ELF Petróleos de Costa Rica y la Enterprise de Recherches et D'Activités Pétrolieres (ERAP).

Otros proyectos de contrato fueron propuestos al Gobierno de la República en las postrimerías de la Administración Trejos (1966–1970). Tres compañías mostraron interés de realizar exploraciones principalmente en la plataforma continental del Pacífico mediante el sistema de plataformas submarinas. Estas fueron la Oceanic Exploration, la Continental Oil Company (CONOCO) y un consorcio petrolero de Texas. Los proyectos aprobados por el ejecutivo fueron enviados al Congreso por la misma Administración Trejos (1966–70) sin que se lograra su tramitación. Durante la Administración Figueres (1970–74) los contratos fueron nuevamente enviados al Congreso pero su trámite se suspendió ante la idea de preparar una ley petrolera.

CONTRATACION CON LA COMPAÑIA ELF PETROLEOS DE COSTA RICA S.A.

Este contrato celebrado el 17 de noviembre de 1966 con el Poder Ejecutivo fue aprobado por la Asamblea Legislativa mediante la ley Nº 3977 del 20 de octubre de 1967. La contratación fue celebrada entre el Gobierno de Costa Rica y la Compañía para la Exploración y Explotación de Petróleo en Costa Rica, denominada ELF Petróleos de Costa Rica S.A. y la Enterprise des Recherches et D'Activitiés Pétrolieres (ERAP).

Este contrato, según nota que aparece en el contrato actual, tiene como base el contrato original aprobado por ley Nº 1382 de 9 de noviembre de 1951 celebrado el 25 de abril de 1951 entre el Gobierno de Costa Rica y la Compañía Petrolera de Costa Rica Limitada, cuyos derechos fueron traspasados a los socios fundadores de la "Compañía para la Exploración y Explotación de Petróleo en Costa Rica S.A.", en ejecución de lo dispuesto en el Decreto Ejecutivo Nº 2 del 27 de julio de 1964, publicado en el Diario Oficial del 14 de agosto de 1964. Algunas cláusulas del contrato original o contrato básico fueron modificadas por el contrato Ley Nº 1990 de 22 de diciembre de 1955 y otras por el presente Contrato ley Nº 3977 de 20 de octubre de 1967.

La concesión confiere al contratista el derecho exclusivo de hacer exploraciones de toda clase en el área del territorio nacional mostrado en la figura 2. Esta área se extiende al norte de una línea que abarca los puntos cuyas coordenadas son las siguientes:

Puntos	Latitud Oeste	Latitud Norte	
A	83º00'	09º55'	hasta el límite de la platafor - ma continental
B	83º40'	09º55	
C	83º40'	10º05'	
D	84º10'	10º15'	
E	85º15'	10º55'	
F	85º40'	10º35'	hasta el límite de la platafor - ma continental

Al cabo de los primeros 4 años de vigencia de este contrato (1971) la compañía obtuvo una prórroga por dos años más para trabajos de exploración bajo condiciones estipuladas en el contrato.

Sin embargo, el contratista podrá solicitar una nueva prórroga por dos años más para trabajos de exploración bajo bases y condiciones fijadas libremente por el gobierno antes de proceder a la escogencia de las 150.000 hectáreas para labores de exploración.

Las regalías al Gobierno por concepto de producción de crudo son iguales a las estipuladas en el contrato anterior con la Compañía Petrolera de Costa Rica.

Exploraciones superficiales:

Al aprobarse el contrato en 1967 la compañía ELF inició trabajos de exploración geofísica, principalmente sísmica, en la porción continental.

Se estimó que las cubiertas de aglomerados y cenizas en las llanuras atlánticas del norte son un serio obstáculo para la obtención de buenas respuestas de relfexión

provenientes de las estructuras sedimentarias profundas, mientras que mejores respuestas se consiguen en la plataforma continental del Altántico con estructuras que evidencian menores disturbios estructurales en contraste con las complicaciones de la Cordillera de Talamanca y sus estribaciones, lugares en donde las exploraciones petroleras de mayor envergadura de nuestra historia tuvieron lugar sin hallazgo de depósitos comerciales.

En la actualidad la exploración profunda por medio de métodos sísmicos de reflexión se ha concentrado en la plataforma continental de la costa altántica, y la compañía con base en sus conocimientos acumulados durante el pasado abriga buenas esperanzas.

Apreciaciones generales:

En conversaciones sostenidas en el pasado con amplios conocedores de nuestras posibilidades petroleras se discutía la posibilidad de la existencia de viejos arrecifes bajo las llanuras del Atlántico por su relación paleogeográfica con la cuenca del Caribe.

En la Universidad de Londres al consultar un especialista en la materia petrolera y al referirse al caso específico de Costa Rica, asentía acerca de las grandes posibilidades que ofrecían las posibles estructuras arrecifales en nuestro territorio y aun las trampas estructurales sepultadas por materiales volcánicos del Terciario Superior–Cuaternario, pero abrigaba el temor de que la influencia volcánica de la Depresión de Nicaragua fuera un limitante para la ocurrencia actual de petróleo, no sólo por las complicaciones estructurales inherentes sino también por la influencia geotérmica.

Los resultados negativos reportados por la Compañía Petrolera al término de su período contractual se han ido transformando desde 1967 en un concepto más optimista en cuanto a nuestras pretensiones de descubrir yacimientos de petróleo de valor comercial especialmente en la plataforma continental.

Con las exploraciones en progreso de la Compañía ELF, vemos como hoy se vislumbra para Costa Rica una nueva perspectiva de decidida importancia para nuestra economía y no podríamos dejar pasar desapercibidas unas palabras textuales de aquel gran investigador norteamericano de problemas petroleros, A.I. Levorsen (1958, p. 6–7):

> "... No tenemos aun un método directo para localizar un depósito de petróleo. No conocemos una propiedad física del petróleo subterráneo que podamos medir en la superficie del terreno. La aproximación del geólogo petrolero al problema del descubrimiento debe ser, por lo tanto, indirecto. Cada depósito es único — podemos pensar del mismo cómo el resultado final de veinte o veinticinco variables de las cuales unas pocas pueden ser determinadas de antemano...".
> "...El petróleo debe ser descubierto antes que pueda ser útil a la sociedad. Por razones geológicas amplias estamos perfectamente seguros que depósitos de petróleo serán eventualmente encontrados en regiones que no conocemos en la actualidad, que lo contienen. No podemos adelantar a qué profundidad y en qué localidad exacta estos depósitos serán descubiertos. El lugar y localidad actual de un depósito en la Tierra es solamente determinado perforando pozos exploratorios".

Según la revista Progreso (1973, p. 34–39) nuestra sociedad mundial de consumo requiere de 48 millones de barriles diarios de petróleo. En nuestro continente, Venezuela, máximo productor latinoamericano y del cual nos proveemos, es poseedora de reservas actuales que alcanzan 14.000 millones de barriles de petróleo liviano. Sus próximas reservas provendrán de la Faja del Orinoco con una potencialidad estimada en 700.000 millones de barriles de petróleo "pesado" de los cuales solamente el 10% será

aprovechable debido a su gran densidad y de acuerdo a las técnicas de extracción en profundidad.

Con lo anterior se deduce la importancia que tendría para Costa Rica y, en general para Centroamérica, la localización de petróleo ojalá de carácter más liviano que el de la Faja del Orinoco. Este tipo más liviano de petróleo reduciría los costos de producción en un mercado mundial que indudablemente estará más fuertemente presionado por los grandes productores árabes.

AGRADECIMIENTO

El autor desea agradecer al Dr. César Dóndoli B. y al Ing. Max Esquivel G., quienes con especial atención revisaron el manuscrito original y aportaron valiosas sugerencias para su mejoramiento. También se desea agradecer a los ingenieros Mario Fernández C. y Alvaro Suárez M. su colaboración prestada durante la ejecución de la tesis de grado en el año 1959. Al Ing. Manuel Brenes M. Sc. el reconocimiento especial por sus enseñanzas en el sitio de perforación a finales de la década del 50.

REFERENCIAS

Castillo, R. y Benavides, J., 1960: *Estudio sobre la exploración petrolera en Costa Rica e investigación minerológica–petrográfica de la perforación petrolera del pozo Limón Nº 1.* Tesis, Facultad de Agronomía, Universidad de Costa Rica.

Contrato para la exploración de petróleo y demás hidrocarburos celebrado el 25 de abril de 1951, entre el Gobierno de Costa Rica y la Compañía Petrolera de Costa Rica Limitada. Aprobado por ley Nº 1382 el 9 de noviembre de 1951, Imprenta Nacional, San José, Costa Rica, 1951.

Contrato para la exploración y explotación de petróleo y demás hidrocarburos entre el Gobierno de Costa Rica y la Compañía ELF Petroleos de Costa Rica S.A. y la Enterprise de Recherches et D'Activities Petrolieres (ERAP); Imprenta Borrasé, San José, Costa Rica, 1967.

Levorsen, A.I., 1958, *Geology of Petroleum*, W.H. Freeman Co., San Francisco, pp. 703.

Ministerio de Agricultura e Industrias, 1950–1959. Memorias Anuales.

Ministerio de Industria y Comercio, 1960–1963, Memorias Anuales.

Progreso, 1972. Revista, Noviembre, Vol. 5 Nº 10.

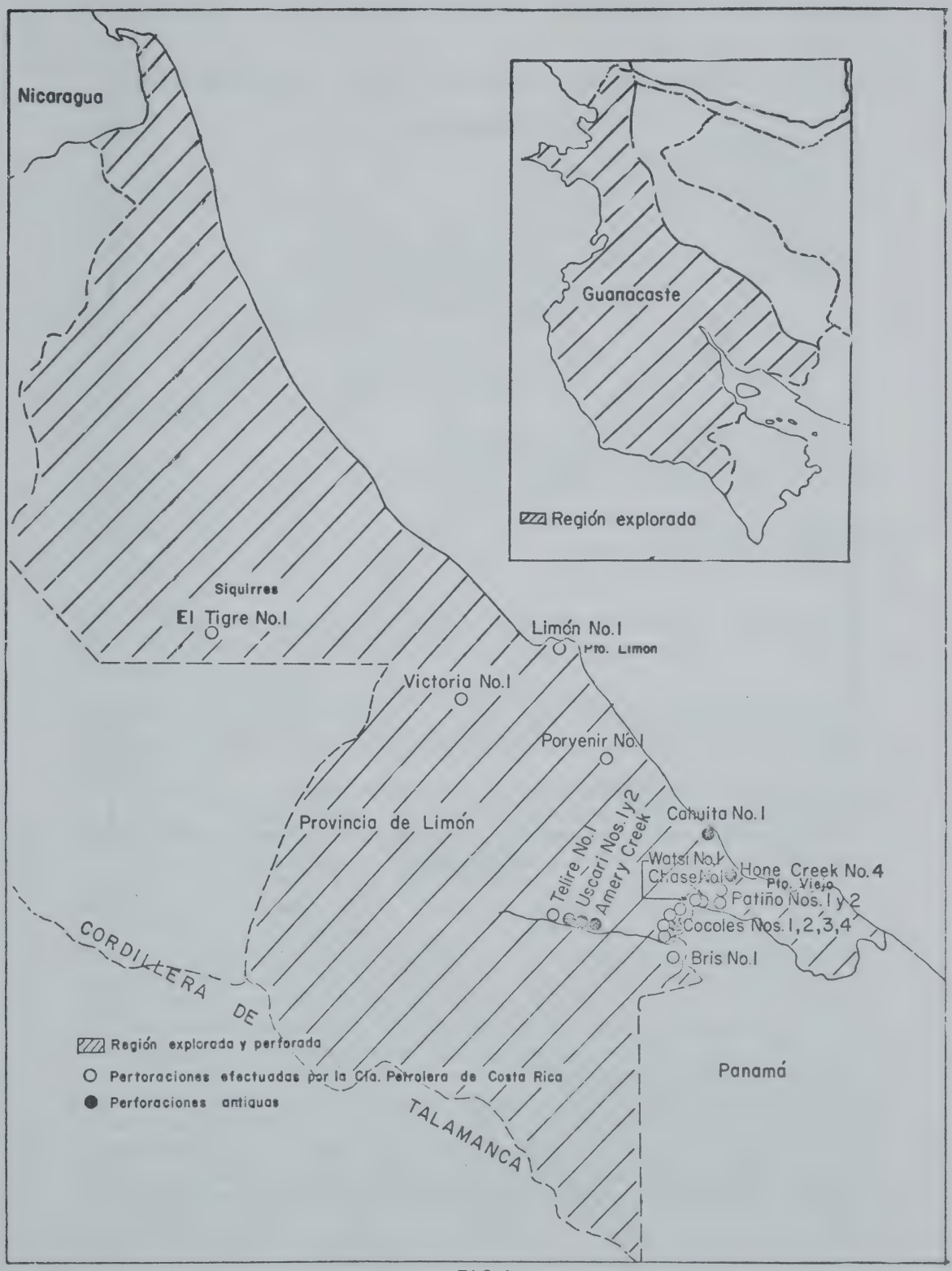

Nicaragua
Guanacaste
Región explorada
Siquirres
El Tigre No.I
Limón No.I
Pto. Limon
Victoria No.I
Porvenir No.I
Provincia de Limón
Cahuita No.I
Telire No.I
Uscari Nos. I y 2
Amery Creek
Watsi No.I
Chase No.I
Hone Creek No.4
Pto. Viejo
Patiño Nos. I y 2
Cocoles Nos. I, 2, 3, 4
Bris No.I
CORDILLERA DE TALAMANCA
Panamá
Región explorada y perforada
Perforaciones efectuadas por la Cía. Petrolera de Costa Rica
Perforaciones antiguas

FIG. I

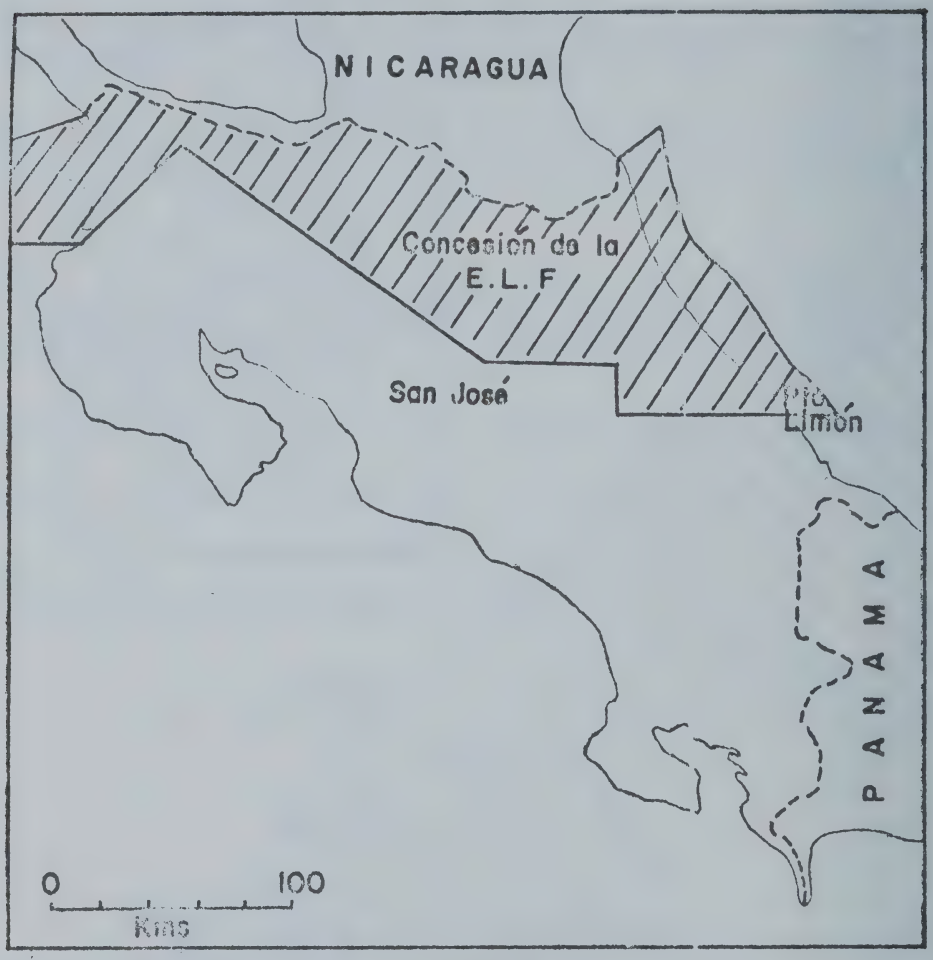

NICARAGUA
Concesión de la
E.L.F
San José
Limón
PANAMA
0
100
Kms

FIG. 2

MEDITACIONES SOBRE EL PODER

Raúl Marín Zamora. *

"Si la mitad del poder que colma de terror al mundo, si la mitad de la riqueza concedida a cortes y cuarteles, fueran dedicados a salvar del error a la mente humana, no habría necesidad de arsenales ni de fuertes".

Henry Wadsworth Longfellow.
(después de ver el arsenal de Springfield)

Loewenstein sostiene que los tres incentivos fundamentales en la vida del hombre son: el amor, la fe y el poder; que estos incentivos dominan no sólo la vida individual, sino también la colectiva.

Los siguientes apuntes tratarán al elemento poder, no ya como una situación de hecho, o sea lo que a Loewenstein le interesa, sino más bien desde un punto de vista especulativo. Nuestra pregunta es: ¿constituye el poder una constante en la naturaleza humana?

Lo presente de ninguna manera es un enfrentamiento con el autor citado, ya que esa trilogía es la primera premisa que viene a fundamentar su estudio táctico-funcional del primer elemento. Nosotros tomaremos la ruta del interrogante arriba formulado.

Antes de llegar a nuestro tema central, veamos el tratamiento que Erich Fromm, en su "Arte de Amar", le da a esa triada: "Para ser amado y amar, se requiere coraje, la valentía de atribuir a ciertos valores fundamental importancia —y de dar el salto y apostar todo a esos valores". Pero este coraje es bien distinto al "vivir peligrosamente" de Mussolini; ya que "el coraje de la desesperación es lo contrario del coraje del amor, tal como la fe en el poder es lo opuesto de la fe en la vida" y "el amor es un acto de fe, y quien tenga poca fe también tiene poco amor".

El camino más apropiado para llegar a nuestro tema, pero a la vez penoso y extenso, sería preguntarse sobre la naturaleza humana, si es ésta constante o si es variable, si es buena o es mala; pero desgraciadamente nos perderíamos con ese análisis y le restaríamos importancia al poder como algo innato o adquirido, por lo que esos aspectos aparecerán no en forma sistemática, sino eventual. No obstante nos parece que por vía de ilustración es conveniente conocer la importancia que Kenneth N. Waltz le atribuye a ese problema; lo que naturalmente será cuestionable por las teorías que ilustran este trabajo. Dice el autor: "Adoptar la posición de que se puede hacer buenos a los hombres y que, por

consiguiente, las guerras cesarán, o la idea de que, debido a que los hombres son malos, las guerras y otros males similares nunca tendrán fin, puede conducir a una consideración de la estructura social y política. Si modificar la naturaleza humana resuelve el problema, hay que descubrir, entonces, cómo provocar el cambio. Si las malas cualidades del hombre conducen a las guerras, será imprescindible, entonces, preocuparse de cómo reprimir o compensar su maldad". Hasta aquí no tenemos nada que objetarle al autor. El siguiente párrafo es polémico y constituye una apreciación muy personal de Waltz; dice así: "A menudo, entre aquellos que esperan que el mejoramiento de la conducta humana traerá paz al mundo, se halla oculta la influencia de las instituciones político-sociales, porque están convencidos de que el comportamiento individual está más determinado por una inspiración religioso-espiritual, que por las circunstancias materiales. Entre aquellos que vinculan la guerra, con los defectos innatos del hombre, es más claro un impulso hacia la dirección opuesta. Controlar a los hombres rapaces, requiere más fuerza que exhortación. Las instituciones político-sociales, especialmente si el escritor en cuestión posee inclinaciones hacia este mundo, tienden a desplazarse hacia el centro de la escena. La suposición de que la naturaleza humana es inmutable, y que todo lo demás debe entenderse en función de ella, ayuda por sí misma a alejar la atención de la naturaleza humana, porque ésta, según la suposición, no puede experimentar cambios, mientras que sí pueden experimentarlos las instituciones político-sociales". Lo discutible de este último trozo es el que se califique de idealistas a los escritores, que hoy suman varios, que pretenden modificar la naturaleza humana. También, la inmutabilidad puede ser excluyente de las instituciones político-sociales, si tomamos como tal una naturaleza humana inmutablemente buena. Lo anterior se aclarará conforme avancemos en el análisis.

Si con Loewenstein teníamos que es cierto a veces la fe al poder, y con Fromm tenemos que precisamente eso es lo opuesto a la fe en la vida, lo saludable sería una sociedad de cooperación y no de relación de sumisión.

Lo anterior llevado hasta sus últimas consecuencias sería la abolición del poder, pensamiento ya expuesto por Bakunin y Kropotkin, anarquistas colectivistas, pero refutados por Spinoza, ya que según este autor en un estado de anarquía cada individuo trataría de extender su poder hasta donde le fuere factible y habría, por ende, de chocar con otros individuos. Detrás de la interpretación anarquista y de la de su oponente, se ven perfilados, en el primer caso, un sentimiento de bondad atribuido al ser humano, y en el segundo, una afiliación a la concepción de Hobbes.

Le prestaré atención a la posición anarquista por dos motivos: por ser la más atrevida, y por ser la menos conocida. Así vemos que Max Stirner define al anarquista como un hombre que ha logrado derribar todos los ídolos. Estos "vagabundos de la inteligencia", estos "perdidos" en lugar de aceptar como verdades intangibles aquello que da sosiego a millares de seres humanos, saltan por encima de las barreras del tradicionalismo y se entregan sin freno a las fantasías de su crítica impudente". Stirner es el de aquella frase: "El Estado y yo somos enemigos". Proudhon es otro feroz enemigo del poder, se mofa de los "autoritarios", que "se inclinan hacia el poder como los beatos ante el Santísimo", critica a todos los partidos que "vuelven incesantemente sus ojos hacia la autoridad como su único norte" y hace votos para que llegue el día en que "el renunciamiento a la autoridad reemplace en el catecismo político a la fe en la autoridad". Este autor recurre al método histórico para probar que la sociedad futura no es invención suya, sino, simplemente, producto del trabajo subterráneo del pasado. Sostiene que hay una "virtud secreta" bajo el inexorable sistema de autoridad en que ha vivido la humanidad: "Por debajo del aparato gubernamental y de las instituciones políticas, la sociedad producía lenta y silenciosamente su propio organismo; se constituía un orden nuevo expresión de su vitalidad y autonomía". Un ejemplo: "El Código de Napoleón es tan inadecuado para la sociedad nueva, como la república platónica; dentro de pocos

años, cuando el elemento económico haya sustituido el derecho absoluto de la propiedad por el derecho relativo y móvil de la mutualidad industrial, será necesario reconstruir de arriba a abajo este palacio de cartón".

Bakunin también cree en esa "virtud secreta" cuando expresa: "Pese a la tutela opresora y dañina del Estado", durante los siglos las masas han "desarrollado espontáneamente en su seno si no todos, por lo menos muchos de los elementos esenciales del orden material y moral que constituye la verdadera unidad humana", pues el Estado es "una abstracción que devora a la vida popular", un "inmenso cementerio donde, bajo la sombra y el pretexto de esa abstracción, se dejan inmolar y sepultar generosa, mansamente, todas las aspiraciones verdaderas, todas las fuerzas vivas de un país".

A continuación reproduzco un rosario de epítetos, cuadro dantesco de lo que para Stirner significa la autoridad estatal: "Ser gobernado significa ser vigilado, inspeccionado, espiado, dirigido, legislado, reglamentado, encasillado, adoctrinado, sermoniado, fiscalizado, estimado, apreciado, censurado; mandado, por seres que carecen de títulos, ciencia y virtud para ello (. . . .). Ser gobernado significa ser anotado, registrado, empadronado, arancelado, sellado, medido, evaluado, cotizado, patentado, licenciado, autorizado, apostillado, amonestado, contenido, reformado, enmendado; corregido, a realizar cualquier operación, cualquier transacción, cualquier movimiento. Significa, sopretexto de utilidad pública y en nombre del interés general verse obligado a pagar contribuciones, ser inspeccionado, saqueado, explotado, monopolizado, depredado . . ." "Ese es el gobierno, esa es su justicia, esa es su moral! (...) ¡Oh personalidad humana! ¿Cómo es posible que durante sesenta siglos hayas permanecido hundida en semejante abyección! ? ".

Habíamos planteado la abolición del poder como una solución saludable, por lo que echamos mano a los anarquistas por su nato desprecio a la autoridad. Ahora bien, como el poder es algo que se da de hecho qué fundamento puede dar pie para tal pronóstico? ¿Bastará sólo desearlo? ¿Será suficiente solamente intuir una "virtud secreta"? Evidentemente no.

Si le adherimos la violencia como característica al poder, encontramos con Sartre que la violencia encuentra su origen en el "reino de la necesidad", por lo que "la violencia es escasez internalizada". Con Marx, la violencia adquiere peculiaridades originarias de la necesidad. Dice Marx: "la acumulación primitiva –de bienes– viene a desempeñar aproximadamente en la economía política el mismo papel que juega en la teología el pecado original". Esta acumulación primitiva, la fuente de la alienación, brota, según Marx, de la fuerza bruta, de la violencia y de la voluntad del poder que mueven al hombre en la historia. "De hecho –añade Marx– los métodos de la acumulación primitiva son todo lo que se quiera, menos materia de idilio". "Sabido es –escribe al respecto– que en la historia real desempeñan el papel principal la conquista, la esclavitud, el robo y el asesinato, en una palabra, la violencia".

Ahora bien, si ese "pecado original" (la acumulación) tiene como causas originarias la violencia y la voluntad de poder, la estructura económica del capitalismo es consecuencia y no causa del poder. ¿Será entonces posible la desaparición del poder en el pensamiento marxista? Debemos contestar afirmativamente, no sólo por las convicciones políticas de Marx, sino también en razón del materialismo dialéctico; pues si el marxismo pretende suprimir la alienación mediante la transformación de las condiciones que producen el trabajo alienado, o sea, haciendo desaparecer las estructuras socio-económicas que la engendran, el hombre aparece totalmente reconciliado con el hombre. El poder, por tanto, en ausencia de la alienación, desaparecerá de la naturaleza del hombre por ser ésta de acuerdo al materialismo, un ente histórico y modificable.

En este punto las nuevas teorías biológicas, psicológicas y sociológicas sostienen que no existe la naturaleza humana como algo inamovible. El hombre es realmente un producto de su medio. La actual naturaleza humana es producto de la suma de

influencias, experiencias y necesidades que han hecho del hombre un ser agresivo, posesivo y egoísta.

Anarquismo y comunismo buscan una meta común por distintos caminos. Para el comunismo llegar al objetivo es recorrer previamente la "dictadura del proletariado", para los anarquistas la sola palabra dictadura les hace negar validez a ese método; el cual debe desarrollarse según la "autogestión" y la "cogestión".

Significa la posición de los anarquistas y comunistas un enfrentamiento con el liberalismo económico en lo que respecta con la desaparición del poder? A primera vista diremos que no. (por suerte sólo el nefasto nazismo cree ciegamente en el mito del poder). ¿Pero bajo qué supuestos opera la desaparición del Estado como máximo exponente del poder en el liberalismo por un lado, y en el comunismo y en el anarquismo colectivista, por otro?

El liberalismo económico considera que es necesario romper las barreras que impidan la libertad económica, la que tiene fundamento en la libre iniciativa individual movida por el deseo del lucro. Con Adam Smith tenemos que la interacción de intereses egoístas sirve como regulador espontáneo y automático. La oferta y la demanda en la producción y en el costo constituyen las "leyes naturales" de que ya hablaron los fisiócratas, y que para Smith son la "mano invisible". Al Estado no le queda más que una limitadísima, casi nula, intervención, es a la postre el "Estado Gendarme". "Iniciativa privada", "Incentivo de la utilidad" y "Competencia" son los motores de esta tesis económica que pretende eliminar al poder político, pero que en última instancia será sustituído por el poder económico de las minorías; que al fin y al cabo presentan todas las características del poder en la relación de sumisión. La "mano invisible" se hizo inexistente, y el desenfreno del liberalismo ha motivado una creciente intervención estatal. Entonces, ¿tenía razón Spinoza? Sí, siempre que tomemos a la palabra anarquismo en su acepción peyorativa, como sinónimo de desorden.

El concepto de propiedad adquiere aquí las peculiaridades de la clásica discusión: o pública, o privada. Si es privada el poder existirá pues eso conlleva que el motor de la humanidad será el egoísmo particular. Si es pública, el poder tiende a desaparecer, pero esta desaparición opera diferente en el comunismo y en el anarquismo. Hemos visto que en el primero es necesario pasar por varios estadios hasta llegar a la negación del poder, a su no-necesidad (prevería Marx el stalinismo?)

Podemos sintetizar la posición de estos dos últimos pensamientos con lo que E. Fromm cataloga como una condición especial de la represión: "Todas las sociedades han empleado sistemas y amenazas de fuerza. En tanto que la mesa no esté puesta para aquellos que desean comer, y mientras los grupos privilegiados utilizan a la mayoría como un medio para cumplir sus fines, ha sido inevitable que se gobierne mediante la fuerza y las amenazas".

Tal vez el comunismo con su absorbente Estado piensa igual que Cicerón: "Pues, ¿qué puede hacerse contra la fuerza, sin ella? " Esta sería en el mejor de los casos una comparación benevolente.

Se requieren ciertas realidades objetivas, aparte de la abolición de la propiedad privada, para que el poder desaparezca?

Sartre dice que el socialismo no puede aún abolir el "reino de la necesidad". No obstante esa posibilidad es sostenida por él, pero sostiene que en las actuales circunstancias materiales e históricas, puede existir una supresión "provisional", entendiendo como tal la reasunción de la necesidad como necesidad de la libertad. Porque debe ser posible, en ciertas circunstancias, que la actividad de todos cese de ser el destino negativo de cada uno. La unidad de la multiplicidad, en vez de ser exterior y soportada, es interiorizada y creada en todos por cada uno, y en cada uno por todos, a través de la producción de un fin común por medio de la acción común.

Pero el poder se hará innecesario, según Marcuse, cuando exista la abundancia; pero

el nuevo orden no-represivo tiene poderosos opositores: "Esta continuidad de las necesidades represivas es precisamente el obstáculo que hasta ahora ha impedido el salto desde la cantidad a la cualidad de una sociedad libre". Marcuse afirma que en la actualidad existen las fuerzas materiales e intelectuales para crear una sociedad libre, donde el nuevo orden, no surge de una acumulación de poder, sino de todo lo contrario: además de reducir el poder cuantitativamente y cualitativamente, hace falta crear las condiciones para establecer un sistema que opere a partir de incentivos auto-determinados. Pero la autodeterminación será efectiva hasta que los individuos y las masas se hayan libertado de toda propaganda, adoctrinamiento y manipulación. En definitiva existen realidades tangibles para una sociedad libre: "El que no se apliquen a ello ha de atribuirse exclusivamente a la movilización total de la sociedad existente contra su propia posibilidad de liberación. Pero esta situación no convierte en modo alguno en utopía el proyecto mismo de la transformación".

La nueva sociedad, basada en la abundancia, aspira a una nueva relación entre los instintos y la razón, en esto Marcuse coincide con Freud: la moralidad civilizada ha sido y es la moralidad de los instintos reprimidos.

El problema inicial está, según Marcuse, en la liberación de la propaganda, o sea, la liberación y standarización de los individuos en la sociedad actual. Con W. Mills se ilustra lo anterior, cuando afirma que en la sociedad de masas el hombre ya no piensa por sí mismo, y por lo tanto necesita que los medios de comunicación colectiva le digan: Quién es, qué quiere, y, cómo lograrlo. Lo que Mills deplora es que esos órganos son manipulados por la Elite del poder.

En términos de Erich Fromm lo que existe es un "filtro social" que provoca una "inconsciencia social". "El hecho es que el noventa por ciento de lo que llena nuestras consciencias no es real, y que mucho de lo 'verdaderamente' real no es consciente". Y además: " . . . gran parte de lo que creemos que es la verdad no es sino el consenso de la mayoría, manipulado por aquellos que detentan el poder".

Este filtro social, según Fromm, se compone de tres partes:

1.– El lenguaje. En el siglo XX denominamos de muchas maneras a las distintas clases de automóviles, pero somos pobres en palabras referidas al amor.

2.– La lógica. Eminentemente aristotélica en Occidente; dice From, por ejemplo: cada sociedad comprende dentro de sí su propia negación; hecho no comprensible con la lógica aristotélica. A es A, y al mismo tiempo no–A.

3.– Tabúes sociales. Si la gente tuviera realmente consciencia de una posible guerra nuclear, su instinto de conservación reaccionaría para evitarla.

Dice Fromm: "Muchas personas tienen sentimientos (de amor, odio, indignación, entusiasmo, etc) que conscientemente aparentan ser sentimientos, pero que en realidad no son sino pensamientos de sentimientos que suponen tener en una situación determinada. Así, observamos que existe un gran entusiasmo por el arte, la música, la pintura, la literatura, el hombre y la mujer; sin embargo, si estudiamos el fenómeno, encontraremos que gran parte de esto son pensamientos disfrazados de sentimientos, lo cual es, en realidad, una forma de enajenación".

Por otra parte, el mismo autor expresa lo siguiente: "Con el debido respeto de la importancia de haber descubierto las causas individuales de la represión, debo decir que la meta de Freud, de hacer consciente lo inconsciente, tiene como condición primordial el ejercicio de la crítica social y de la crítica de las ideologías, ya que sin esta actitud el hombre queda preso por las categorías que la sociedad construye en su inconsciencia, lo cual lo lleva a convencerse de que el 'sentido común' es razonable, moral, racional y lógico".

Ahora bien, para Marcuse "la libertad humana no es únicamente un asunto privado –pero no es nada sino es también un asunto privado".

"Imaginémonos –dice Teilhard de Chardin– que sólo estamos haciendo frente a

una tormenta, cuando lo que en realidad ocurre es que estamos ingresando en un nuevo clima. Si se pretende ver la socialización únicamente como una combinación fortuita, un modus vivendi sin ningún poder de crecimiento interno, entonces todo lo que existe en el mundo se vuelve artificial, todo pierde importancia, urgencia, hasta interés". En otras palabras, como seres libres que somos, no podemos dejar de descubrir un profundo significado humano en este proceso social, si lo observamos con actitud crítica.

Se preguntará a cuenta de qué salió como tema la libertad. Pero lo cierto es que en nuestro mundo moderno descubrimos que la falla reside en haber descuidado esas fuerzas de libertad, fuerza tendiente a la unidad, fuerza basada no en la coerción ni el temor, sino en el amor, fuerza mermada por la sociedad represiva.

Como se ve, el análisis del poder y la conciencia de la cooperación no puede quedarse en la exégesis de las doctrinas político-económicas, sino que debe buscar su explicación en otras ramas de las ciencias sociales, como la Psicología Social, la Sociología, la Antropología; pero tampoco sería suficiente si no recorremos a la filosofía.

No todos los autores que ilustran el presente trabajo plantean explícitamente la abolición del poder en la sociedad humana, pero por el hecho de constituir sus imperativos categóricos, el amor y la cooperación, evidentemente su concepción del poder será distinta de la que hoy experimenta el hombre. Y si por alguna circunstancia ellos fundamentan la cooperación en algún grado jerarquizada, ese algo no podrá llamarse poder, pues los fundamentos de esa sociedad serán distintos de los que en la historia le dieron origen al discutido vocablo.

Una frase que dé unidad a estos pensadores sería la de Ashley Montagu: "Sin cooperación, sin amor no es posible vivir. Cuando mucho, sólo se puede existir".

Y una esperanza común a la de Adler: "Sigue en pie la justificada esperanza de que en una era lejana, si se concede a la humanidad el tiempo suficiente, el poder del sentimiento social triunfe sobre todo lo que se le oponga. Entonces, ese sentimiento será tan natural para el hombre como el acto de respirar. Por el momento, la única alternativa es la de entender y enseñar que eso sucederá inevitablemente".

Algunos como el actual antropólogo A. Montagu sostienen que: "A pesar de muchas apariencias conocidas, que indicarían lo contrario, los impulsos altruístas humanos tienen una base tan firme en la ascendencia animal, como en el hombre mismo. Nuestras inclinaciones hacia la bondad, tales como existen son tan innatas como nuestra tendencia al conocimiento, y nos vendría muy bien un poco más de cada una de ellas" (. . .) "el hombre nació para la cooperación, no para el conflicto o la competencia. Este es un descubrimiento fundamental de la ciencia moderna, que confirma el que hicieron, hace unos dos mil años, un cierto Jesús de Nazaret y otros antes que él. En una palabra, es el principio de amor que abarca a todo el género humano. Es el principio de humanidad, de un único mundo, de una sola fraternidad de pueblos".

Otros afirman la mutabilidad de la naturaleza humana, y dicen que el hombre no es, pero puede llegar a serlo.

Así vemos que algunos afiliados a la idea de inmutabilidad del ser de Parménides, llegan a la misma meta planteada por aquellos afiliados a la mutabilidad del ser, de Heráclito.

¿Cuáles son los requisitos principales, aparte de los motores que antes vimos (amor-cooperación), para la libertad en sociedades de creciente complejidad? .

Jean-Yvez Calvez, S.J. dice: "Primero, existe la necesidad de un autogobierno en los cuerpos sociales descentralizados, que integran una basta sociedad. Segundo, existe la idéntica necesidad de una participación personal de cada miembro dentro de cada cuerpo, cada sistema social, cada organización. Debemos participar con una responsabilidad plena y dejar que los demás participen con una iniciativa absoluta. Estos son algunos de los principales aspectos de la ética social requeridos por la socialización, para que el hombre pueda sacar partido de las posibilidades de libertad que se le ofrecerán en las sociedades complejas del mañana".

Pero antes de esto, es necesario preguntarnos sobre el hombre actual, el siguiente razonamiento de E. Fromm ilustra las posibilidades, y plantea a nuestro juicio la primera premisa de la transformación: "Lo que a mí me parece verdaderamente reprimido en el hombre industrial es su ansiedad, su falta de identidad, su aburrimiento y su gran inseguridad de la que trata de salvarse uniéndose a la multitud, no siendo diferente de lo que todo el mundo es, piensa y siente. De hecho, se debe decir que el hombre industrial aún es homo faber, el animal que produce. En la segunda revolución industrial, homo faber significa que él no sólo produce para sustituir la energía humana o animal por energía mecánica, sino que también produce para sustituir la inteligencia humana por la máquina. Así se convierte en un homo faber mejorado. Sin duda, también es un homo consumens, es decir, un hombre cuyo propósito principal es consumir y para quien el mundo entero, las riquezas del mundo, se han transformado en artículos de consumo. Las razones económicas de todo esto son demasiado evidentes y no es necesario mencionarlas. La única pregunta que queda por hacer es si el hombre industrial es aún homo sapiens, si se define éste como un animal que utiliza la inteligencia con el propósito de sobrevivir".

No es discreción tan sólo ser prudente y al ensueño interior cerrar los ojos. Seguir al corazón es ser sapiente. Colón halló sin mapa un nuevo mundo".

George Santayana.

TEORIA ECONOMICA DEL SEGURO

*Thelmo Vargas, MBA**

I. Introducción

El riesgo y las reacciones humanas a él explican gran parte de la organización social tal como hoy la conocemos. La existencia de mercados de riesgos –tales como las bolsas de valores, mercados de futuros, de seguros y reaseguros– llena una necesidad de la sociedad. Unos agentes económicos tienen temor al riesgo y están dispuestos a pagar por trasladarlo; otros están dispuestos a aceptar esos riesgos a cambio de una paga. Quizá lo interesante de todo esto es que es posible reducir el riesgo en el intermedio, y hasta eliminarlo en muchos casos.

El efecto inmediato que estas operaciones tienen para la sociedad es doble: 1) promueven empresas deseables que, por el alto riesgo que conllevan, no se habrían emprendido de otra forma 2). Al reducirse la magnitud del factor riesgo, el precio de los productos será más bajo que de otra manera.

Por lo anterior parece conveniente analizar la forma en que opera el riesgo en las decisiones económicas.

El presente trabajo muestra las razones por las que los individuos y empresas temen al riesgo y que, por ende, estén dispuestos a pagar por transferirlo. Asimismo, presenta cómo una entidad aseguradora puede recibir tales riesgos, a cambio de una prima, y mediante diversificación, reducir el riesgo total a su cargo, de modo que la actividad sea mútuamente beneficiosa.

II Conducta individual y conducta de grupo.

Tanto los individuos como los grupos –consciente o, lo que es más probable, inconscientemente– actúan *como sí* con sus acciones maximizaran alguna función-objetivo. Los economistas y otros investigadores sociales han hecho tarea suya el hallar cuáles son esas funciones. El avance de sus disciplinas podría perfectamente identificarse con el grado de precisión logrado por sus predicciones en este respecto.

Existen algunas diferencias importantes entre la conducta de un individuo cuando actúa en nombre propio y cuando lo hace en nombre de un grupo. En el primer caso, su función objetivo es "única", mientras que en el segundo los miembros del grupo pueden tener ideas no sólo diferentes, sino hasta contradictorias sobre cuál es su meta común. Esto introduce el problema de tener que establecer incentivos, i.e., un conjunto de penas

---

* Profesor de la Facultad de Ciencias Económicas

y recompensas que garantice que cuando un individuo trabaja en el logro de su mejor interés, también lo haga en el del grupo. Otra diferencia básica se halla en el factor información disponible. Un individuo dispone de información centralizada –por así decirlo– mientras que en un grupo ella está dispersa en mayor o menor grado entre los miembros del grupo y su centralización implica un costo. Por este costo, en muchos contextos resulta que la acción óptima para un grupo es del tipo descentralizada, i.e., tomada por cada miembro con la información que sólo él dispone, sin prestar atención a la del resto.

El objeto de las teorías de decisión es el explicar por qué los tomadores de decisiones deciden de una manera u otra. Estas teorías pueden ser descriptivas o normativas dependiendo de si ellas pretenden describir cómo las elecciones son en efecto realizadas o si quieren indicar cómo deberían ser hechas.

Pareciera que los individuos deben justificar en menor grado sus acciones cuando actúan por cuenta propia (esto podría ser la esencia del "individualismo") que cuando deciden por otros. Por ello es que las principales contribuciones de las teorías de decisión normativas va al diseño de reglas de acción para grupos. No obstante, siempre al final de la cadena se halla el beneficio al individuo, porque el grupo es sólo un instrumento a su servicio.

III Algunos aspectos fundamentales de la Teoría de Elección.

A efecto de poder evaluar la bondad de diferentes acciones, o elecciones, es necesario que el elector tenga una escala de preferencias bien definida sobre los resultados de esas acciones; es decir, debe tener una "función de utilidad" que otorgue un valor –utilidad– a cada resultado posible (1). Luego, es necesario establecer una "regla" que asocie resultados con acciones tomadas. Existen varias reglas de escogimiento dependiendo de las condiciones que existan al decidir. Estas condiciones pueden ser clasificadas en dos: certidumbre e incertidumbre. Certidumbre es un estado en que existe una relación biunívoca entre acciones tomadas y resultados de esas acciones. Para este caso la regla aceptada es la de "maximización de utilidad", que pide escoger –del conjunto de acciones factibles– aquella que lleva el resultado más deseado. (En estricto sentido, esta regla requiere escoger una acción tal que ninguna otra sea preferida a ella, i. e., se admite indiferencia. Este mismo comentario se aplica a otras afirmaciones que por facilidad haremos en este trabajo).

Cuando la relación biunívoca entre las acciones tomadas y los resultados desaparece, entramos al dominio de la incertidumbre (a veces llamada riesgo). Incertidumbre es una situación en que los resultados dependen no sólo de las acciones tomadas sino de una circunstancia que, por definición, el elector no puede controlar, llamada estado de la naturaleza. No obstante, se supone que el individuo es capaz de atribuir una distribución de probabilidad a la ocurrencia de los diferentes estados de la naturaleza.

En este trabajo nos referiremos exclusivamente a elecciones realizadas bajo incertidumbre, no sólo porque en el mundo todo es incierto si fijamos la atención en las consecuencias últimas de nuestras acciones, sino porque la certidumbre es sólo un caso particular de la incertidumbre.

Lo fundamental de la teoría de la elección bajo condiciones de riesgo fue introducido por Bernoulli [1] en su "máxima de la expectación moral", en el Siglo XVIII. Su trabajo permaneció literalmente ingnorado hasta el año 1947 cuando von Neumann y Morgenstern, en su *Teoría de Juegos y Comportamiento Económico* resucitaron y formalizaron la hipótesis, en la idea de "utilidad esperada".

A la fecha, es ampliamente aceptado el que los individuos, en elecciones que

implican riesgo, se conducen como si escogieran la acción factible que ofrezca la mayor utilidad esperada, es decir, ellos escogen la acción a_i^* tal que

$$E(a_i^*) \geqslant E(a^1{}_i), \text{ para todo } a^1{}_i$$

donde

$$E(a_i) = \sum_j u(a_{ij}) P(S_j) \tag{1}$$

$u(a_{ij})$ simboliza la utilidad del resultado a_{ij}, que ocurre cuando se toma la acción a_i y el estado de la naturaleza j ocurre $P(S_j)$ es la probabilidad de ocurrencia de S_j (Obviamente, cuando $P(S_j) = 1$, estaremos en el caso de certidumbre). En lo que sigue, analizaremos algunas de las consecuencias de suponer que los individuos maximizan la utilidad esperada de sus acciones.

IV Particularidad de la Función-Objetivo.

Usualmente se supone que los individuos (2) maximizan los resultados (e.g., beneficios monetarios) promedios de sus acciones. Si, por ej., los beneficios monetarios fueran recibidos con certeza, esta regla habría sido adecuada pues sólo en este caso la maximización de beneficios promedios implica maximización de utilidad: basta suponer que más dinero es preferido a menos.

En la teoría de la empresa este supuesto era aun más acentuado. La teoría clásica de inversión, por ejemplo, pedía a la empresa tomar la acción —o conjunto de acciones— que hiciera máxima el valor presente de los beneficios en el largo plazo. Pero, como Fisher [3] hiciera notar, la inversión y otras políticas difícilmente pueden ser óptimas si se consideran de manera independiente del consumo. La inversión no es un fin en sí misma, sino que es un mero artificio para distribuir consumo en el tiempo. Como el grado en que se desea el consumo se mide por medio de su función de utilidad, la expresión adecuada del objetivo para una empresa debe ser la maximización de la utilidad en el largo plazo —como lo es para individuos.

Algunos podrían considerar que esta meta es más retórica que realidad, puesto que no existe ningún criterio definitivo para conocer cuál es la función de utilidad por dinero (3) para una empresa.

Veremos, sin embargo, que ésta no es ninguna dificultad seria, puesto que la mayoría de las teorías publicadas, (o reglas de dedo) sobre la conducta de la empresa han supuesto implícita o explícitamente una (restringida) función *lineal* para la riqueza, e.g., dos veces más beneficios es el doble mejor.

Nosotros supondremos funciones de utilidad por riqueza individual cóncavas hacia abajo, porque la mayor parte de la conducta de la gente se explica mejor con ese supuesto. En efecto, el temor al riesgo, la diversificación y compra de seguro no podría ser explicado suponiendo otro tipo de curvatura. (Por ejemplo, la maximización de la utilidad esperada con funciones lineales implica neutralidad al riesgo, e.g., un proyecto que promete un rendimiento de 40% y 60% con 0.5 — 0.5 de probabilidad para cada resultado, resultaría ser indiferente a otro que promete una rentabilidad de 160% y una pérdida de 60% con las mismas probabilidades).

Una función propuesta en la literatura sobre el tema, es la cuadrática.

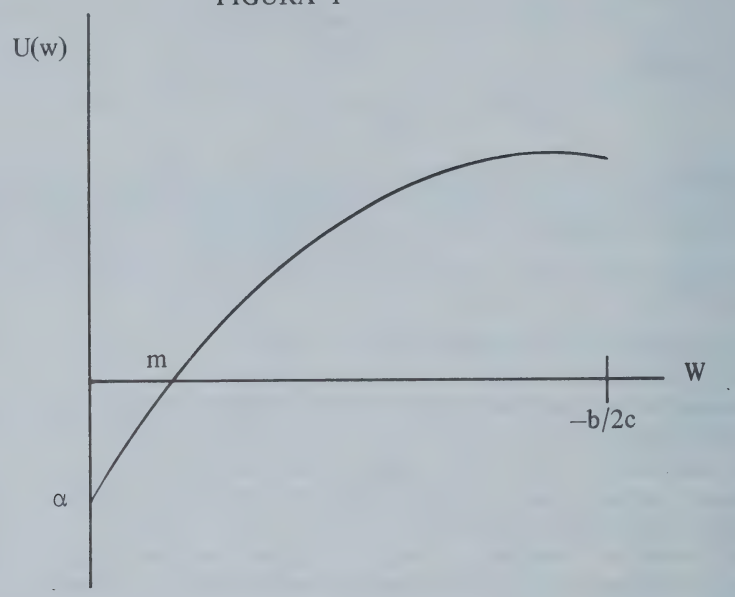
$$U(W) = a + bW + cW^2 \tag{2}$$

donde

$$a < 0;\ b > 0;\ c < 0;\ W \leqslant -b/2c, \text{ que}$$

luce como la de la figura 1.

FIGURA 1



Este tipo particular de función muestra las siguientes plausibles características:

(i) Niveles de riqueza inferiores a m conllevan des-utilidad (total).
(ii) Más riqueza es preferida a menos.
(iii) Conforme más riqueza se tenga, menos se desea un incremento dado en ella.
(iv) Para flujos inciertos de riqueza, digamos beneficios, el individuo prefiere más promedio a menos (cuando la variancia del flujo se mantiene constante), pero menos variancia a más (cuando el promedio se mantiene constante).

Las primeras tres características pueden ser fácilmente visualizadas en el gráfico, mas no tanto la última, que ha sido la base del análisis de cartera de Markowitz [4]. Para demostrar cómo esta característica está implícita en la ecuación (2), es necesario tomar valores esperados, como sigue:

$$EU(W) = E(a) + E(bW) + E(cW^2)$$
$$= a + b\,E(W) + cE(W^2)$$

Como $Var(W) = E(W^2) - E(W)^2$, y, consecuentemente,

$$c\,E(W^2) = c\,Var(W) + c\,E(w)^2, \text{ entonces}$$

$$EU(W) = a + bE(W) + c\,E(W^2) + c\,Var(W) \qquad (3)$$

Dadas las condiciones impuestas sobre los parámetros a,b, yc, así como en el dominio de W, EU(W) – la utilidad esperada de la riqueza– es una función creciente de E(W) y decreciente en Var(W). Como la variancia no es sino una medida del *riesgo* de la aventura, entonces otra forma de presentar la conclusión anterior es diciendo que mayor riqueza promedio es deseable, pero mayor riesgo indeseable: un proyecto con mayor riesgo sólo se asume si promete mayor rentabilidad. Por ello, es posible establecer "curvas de indiferencia" que señalan, las varias combinaciones de riesgo y rentabilidad que dan una utilidad esperada constante.

James Tobin [5] muestra que estas curvas de indiferencia (U_1, U_2, U_3, ...) tienen una pendiente como la que se muestra en la figura 2.

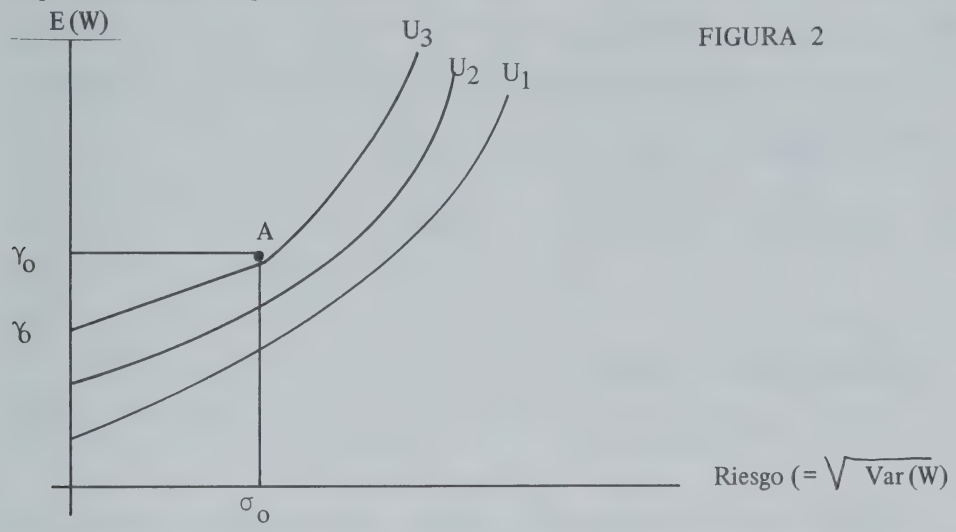


FIGURA 2

U_3 es preferida a U_2, que a su vez es preferida a U_1. Un individuo podría perfectamente hallarse en una "situación de riesgo" como A (e.g., porque su riqueza promedio es incierta debido a la posibilidad de que un incendio consuma su casa).

Para este individuo sería exactamente igual —en sentido utilitario— tener menos riqueza cierta, digamos ., pero sin riesgo.

Conforme a esto, al valor ($r_a - r_o$) se le llama "Prima de Riesgo", toda vez que denota la riqueza que él está dispuesto a ceder a cambio de la certeza (véase que r_o tiene riesgo nulo).

Cuánto esté dispuesto a pagar va a depender de la forma de las curvas de indiferencia lo que, a su vez, depende del grado de concavidad de la función de utilidad. Sobre esto no obstante, no profundizaremos más, pues nuestro único interés era mostrar la existencia de la necesidad de cesión o reducción del riesgo.

En lo que sigue, mostraremos como una compañía de seguros puede asumir riesgos; ponerlos en una cartera y reducirlos en su conjunto.

V. Conducta de una empresa aseguradora.

Las empresas aseguradoras, como cualquiera otra, muestran aversión al riesgo. El hecho de que operen asumiendo riesgos provenientes de otras no implica que no teman a la incertidumbre. Unas cuantas líneas nos explicarán como se las agencian para jugar un papel seguro.

Como se ha mencionado, es la variabilidad de los resultados —y no su promedio— lo que representa el riesgo asociado con una aventura. Una serie con cierto valor promedio pero con cero variabilidad, tiene cero riesgo: hay certeza de que cada una de las observaciones coincidirá con el valor medio de la distribución. Siendo éste el caso, es apropiado hallar una medida para esta variabilidad y profundizar en sus propiedades. Las medidas de variabilidad comúnmente aceptadas son la variancia y su raíz cuadrada, la desviación estándar.

La variancia se define como sigue:

$$Var(w) = \Sigma \quad (W - W_i)^2 \quad P(W_i) \qquad (4)$$

donde $W = \Sigma W_i \; P(W_i)$

$P(W_i)$ representa la probabilidad del resultado W_i.

La variancia tiene varias propiedades, de las que sólo utilizaremos las siguientes:

Sea W una combinación lineal de las variables $W_1, W_2 \ldots, W_n$, así:

$$W = a_1 W_1 + a_2 W_2 + \ldots\ldots + a_n W_n \qquad a_i \geqslant 0,$$

$$\Sigma a_i = 1$$

Entonces es posible demostrar que

$$\mathrm{Var}\,(W) = \sum_i \sum_j a_i a_j \sigma_{ij}$$

$\sigma_{ij} = \rho_{ij}\sigma_i\sigma_j$. denota la covariancia de la variable i con respecto a la variable j, para $i \neq j$. Cuando $i = j$ entonces $\rho_{ij} = 1$ y $\sigma_{ij} = \sigma_j^2$. ρ_{12} es el coeficiente de correlación entre i y j (mide el grado en que W_i y W_j tienden a variar juntas).

Para el caso en que sólo haya dos variables (W_1, W_2), la fórmula (5) resulta:

$$\mathrm{Var}\,(w) = a_1^2 \;\mathrm{Var}\,(W_1) + a_2^2 \;\mathrm{Var}\,(W_2) + 2\, a_1 a_2 \rho_{12}\, \sigma_1\, \sigma_2 \qquad (6)$$

Fácilmente puede verse en (6) que para, digamos, dos riesgos idénticos pero negativamente correlacionados (i.e., cuando uno se mueve en una dirección el otro lo hace en sentido opuesto) la consecuencia de poner la mitad de cada uno en una cartera será una reducción total en la variancia, manteniendo el mismo valor promedio.

No es exagerado afirmar que la propiedad contenida en (5) constituye la propia esencia del lado de la oferta del negocio de los seguros. Los entes aseguradores al emitir pólizas se convierten en los dueños de una cartera de riesgos que, si se seleccionan con cuidado, dará resultados con una dispersión (riesgo) muy baja. Conforme mayor sea el número de componentes diferentes (nuestras W_i) y conforme menos positivamente correlacionados estén entre ellos, más estables serán los resultados.

Es este efecto de "pooling" lo que permite a las empresas aseguradoras asumir, mediante el cobro de una prima, riesgos que los individuos aislados temen.

VI. Recapitulación

En general, el seguro puede ser entendido como un artificio para distribuir posibilidades de consumo contingentes al acaecimiento de varios estados de la naturaleza, mútuamente excluyentes y exhaustivos entre sí.

Un individuo temeroso al riesgo es aquél que prefiere un resultado seguro r a uno inseguro con promedio r. La variabilidad de los resultados se penaliza en términos de utilidad y por ello debemos esperar que los individuos con más probabilidad aseguren contra pérdidas que de ocurrir causarían gran variación en su riqueza, que cuando las pérdidas sean pequeñas. No obstante, como la prima de seguro encierra, además de la

prima del riesgo, una parte para gastos administrativos, podría resultar que ese "recargo" haga desventajoso el asegurarse. Cuando esto se dé, lo que ocurre es que la utilidad extra que la certidumbre brinda no compensa la del costo del seguro. Por ello es que es más probable que el seguro comercial opere sobre pérdidas esperadas compuestas de baja probabilidad de ocurrencia (i.e., infrecuentes) pero de gran magnitud (i.e., severas), que la de la forma contraria –aún cuando el resultado promedio sea el mismo en ambos casos. Un ejemplo hará más claro el concepto: supongamos que una cierta línea A tiene una pérdida promedio de ₡ 100, compuesto de una pérdida de ₡ 100.000.oo, con probabilidad 0.01%. Una línea B tiene la misma pérdida promedio, ₡ 100, que resulta de una pérdida de ₡ 200 con probabilidad 50%. Como la variancia ––riesgo– es mayor en la línea A, más probablemente se dará seguro comercial sobre ella. En efecto, el sentido común nos dice que estos tipos de pérdida corresponden, respectivamente, a "extraordinarias" –que aseguramos– y "ordinarias" que incluímos en nuestro presupuesto regular. Por su lado, una empresa aseguradora grande y diversificada tendrá más posibilidad de reducir el costo de la protección, pues la diferencia entre sus resultados esperados y los efectivos serán menores que los de una compañía pequeña. Es decir, en el comercio del riesgo existe al menos una razón para favorecer el régimen monopolístico.

REFERENCIAS

[1] Bernoulli, D., (Traducción al Inglés), "Exposition of a New Theory on the Measurement of Risk", *Econometrica,* (1954), p. 23–35.

[2] Debreu, G., *Theory of Value,* John Wiley & Sons, Inc. New York, 1965.

[3] Fisher, I., *The Theory of Interest,* Macmillan Co., New York, 1930.

[4] Markowitz, H., "Portfolio Selection", *The Journal of Finance,* (1952), p. 77–91.

[5] Tobin, J., "The Theory of Portfolio Selection", en *The Theory of Interest Rates,* F. Hahn & Brenchling, (ed.) Macmillan Co., New York, 1965.

[6] von Neumann, J., and Morgenstern, O., *Theory of Games and Economic Behaviour,* John Wiley & Sons, Inc. New York, 1967.

NOTAS

(1) Las características formales de estas preferencias las muestras Debreu [2, Cap. 2]. Los números en [ ] se refieren a la bibliografía que se cita al final del trabajo.

(2) Este análisis no hace distinción entre individuos y empresas. Estas últimas son sólo instrumento de los individuos. Por ello, los comentarios serán común para ambos.

(3) Dinero o riqueza, es una medida útil de otras cosas. Esto es especialmente verdad para las empresas.

FILOLOGIA, LINGÜISTICA Y LITERATURA

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO AL FENOMENO DE LA LITERATURA

Lic. Carlos Enrique Aguirre Gómez (*)

Una amplia investigación sobre cualquier manifestación literaria exige vislumbrar las posibilidades para el estudio del lenguaje como un objeto meramente espiritual, que le sirve al hombre para relacionarse. En principio, se hace casi imposible desligarlo del campo psico--físico en que se manifiesta, para observarlo como un sistema de valores que cada comunidad elabora para transmitirse mundo, para hacerse partícipe y poseedora de la situación en que se desarrolla. Muchos estudiosos --Bühler, Cassirer, Gusdorf-- se esfuerzan por estudiarlo en su esencia significativa. Así, Gusdorf afirma:

> "El vocablo debe su eficacia al hecho de que es, no notación objetiva, sino *índice de valor*. El nombre más baladí no limita su acción al objeto que designa, pareciendo aislarlo del contexto; determina al objeto en función de su ambiente. Cristaliza la realidad, la condensa en función de una actitud de la persona. Ejerce una relación implícita en la estela de la mira cósmica. Dicho de otro modo, cada vocablo es el *vocablo de la situación*, el vocablo que resume el estado del mundo en función de mi decisión. Sin duda, la objetividad del lenguaje establecido enmascara ordinariamente el sentido personal, pero sin embargo, el vocablo verdadero es mucho menos un en sí que un para mí. Implica un proyecto de mundo, un mundo en proyecto. De esta manera, finalmente, el valor del lenguaje no se distingue del valor del mundo. La palabra no solamente es rica de ideas; ella abarca y asume todas las orientaciones, las miras, los deseos, las disciplinas personales en estado naciente. La conciencia, ineficaz mientras permanece solitaria, prorrumpe hacia el mundo, prorrumpe en forma de mundo, revelando el mundo al hombre, anunciando el hombre al mundo. El lenguaje es el ser del hombre, llevado a la conciencia de sí, la apertura a la trascendencia" (1).

Como la esencia óntica del lenguaje se encuentra en el ser índice de una valoración personal de mundo, es natural que una mirada detenida sobre ésta nos lleva a la iluminación de sus complejas manifestaciones.

En toda lengua, encontramos el complejo fenómeno vital de la sociedad que la elabora significado en todas sus manifestaciones. Por eso, su estructura de significación se define fundamentalmente de acuerdo con la situación de comunicación que los hablantes posibiliten a diario, en su interacción social. La unidad semántica generadora de las relaciones entre los elementos de la situación presupone una significación inmediata de las

* Profesor de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras

imágenes de un hablante, de un oyente y de un mensaje mediador entre las dos imágenes anteriores. A su vez, esta última imagen es la fundamental de la triple significación por representación, porque es la significación que el hablante haya dado al mundo, de acuerdo con el enfrentamiento directo tenido y la intención con que posteriormente la transmite. Así, en tanto imagen que se manifiesta, conlleva intencionalmente casi por relevancia abstractiva las imágenes del hablante y del oyente para que pueda darse la base estructural de la unidad significativa. En verdad, el mensaje corresponde a la valoración que se otorgue a la realidad según la necesidad sentida y la situación vivida.

La importancia que hemos dado al mensaje nos lleva, muy rápidamente, a resolver el problema del origen del lenguaje. Sobre este punto mucho se ha reflexionado y especulado. Sin embargo, aquí recurriremos a la tesis sostenida por Karl Bühler (2). El mundo es una amplia estructura en la que cada uno de sus elementos cumple una función específica en la manifestación del todo. Desde el punto de vista de la esencia del lenguaje, nos interesa distinguir dos grandes campos: a) el de los objetos y sus relaciones; y b) el de los hombres, como seres de relación; es decir, como sistemas psico—físicos.

El individuo, en tanto ser racional, se aparta de la cohesión social en que está inmerso para enfrentarse a las cosas y fenómenos que lo rodean, para indagarlos y conocerlos. Pero, antes de que se dé esto, ha habido un estímulo procedente de lo que lo rodea, que lo lleva precisamente a ello. En principio, el individuo conoce el mundo relativamente, según la perspectiva desde donde se manifieste, porque las cosas en tanto tales emiten constantes imágenes —estímulos— que irradian en todo su alrededor y se convierten en las posibilidades reales de conocimiento que encontramos sobre ellas. Así, el hombre, como sistema psico—físico que es, recibe a diario estas proyecciones del mundo y las va significando de acuerdo con las características del medio. Esto es lo que llamamos "racionalización" o "conceptualización" de la realidad. Naturalmente, el tomar consciencia de la existencia de los estímulos da lugar al surgimiento de una reacción psicológica o estado de ánimo, que nos lleva a aceptar, repudiar, etc., la presencia de esas imágenes emanadas de las cosas. La presencia de dicha reacción conjuntamente con la conceptualización de la imagen lleva al hablante a sentir la necesidad de transmitir las imágenes que va acumulando en cada uno de sus momentos vitales; es así como surge la conceptualización del otro como imagen y la de él como hablante. Llega a tener conciencia de sí como una persona con intereses determinados y realiza la entrega de las imágenes con una intención determinada, según sea lo vivido. Puede dirigirse al otro, ya sea para integrarlo a su estado de ánimo, ya para informarlo sobre algo o bien para activarlo con miras a la recepción preconcebida de un elementos emisor de estímulos. Estos tres fenómenos se significan en la palabra, que funciona como la mínima unidad significativa en el proceso. Es el ente relacional que posibilita la relación dialéctica entre los hombres y los objetos y sus relaciones, por lo que constituye una estructura de significación paralela con las posibilidades que el mundo porta en su manifestación. Por eso podemos definirla, haciendo nuestras las palabras de Gusdorf, como un sistema de valores, porque es en las palabras y luego en la totalidad de la lengua donde se da verdadero significado a cada uno de los elementos y a los fenómenos que éstos generan en el acto de relación. Sólo allí se significa el complejo fenómeno vital que activa la existencia de cualquier comunidad. Por eso, vemos cómo el índice de valor cambia de país a país e, incluso, en un mismo país, de clase social a clase social, de familia a familia y, por último, de individuo a individuo. Nuestro español es un índice de valor completamente diferente al español de los mexicanos, al de los hondureños, etc. Véase, por ejemplo, la significación que tienen en nuestra estructura lingüística el hablante, el oyente y la realidad y compárese luego con la encontrada en la estructura mexicana y se verá la diferencia apuntada. Precisamente, por eso inconscientemente nosotros actuamos y somos verdaderos "ticos" y ellos verdaderos mexicanos. Aquí, en la lengua radica la esencia de la idiosincrasia de los pueblos. En sí están y estamos determinados por los diferentes índices

de valor con que nos relacionamos. Nosotros tenemos una mentalidad y ellos tienen otra. De esta manera, una lengua es la simbolización de procesos vitales que convocados en un cuerpo significativo común dan logicidad e inteligibilidad a un todo.

De acuerdo con todo lo anterior, la lengua está estructurada por tres maneras de significación que se manifiestan conjuntamente en la unidad fónica que conecta al hablante y oyente concretos con las cosas. Ellas son *la expresión, la representación* y *la apelación*. La expresión coincide con el estado emocional, con la reacción espiritual que se produce en el hablante en el momento de enfrentar el mundo. En el sonido, se significa como algo que se pone de manifiesto, que se intuye a lo largo del discurso de la situación, pero que en esencia es indecible, por cuanto no puede transmitirse lógicamente. Es lo que hemos dado en llamar lado expresivo del lenguaje. La representación, por otro lado, corresponde a la notación conceptual que la lengua contiene del mundo; es decir, es la imagen que se funda del mundo; en esencia, representa la objetivación de la realidad que nos permite a todos ser dueños de determinado número de imágenes por medio de las cuales nos entendemos. La apelación, al igual que la expresión, es algo que se intuye, pero que no encuentra imagen concreta para representarse a lo largo del discurso; únicamente se manifiesta como fuerza intencional que conecta al hablante con el oyente en la transmisión determinada de un mensaje. Tanto ésta como la expresión, convocadas en la representación del mensaje, configuran intencionalmente la manifestación compleja, en forma total, de un momento vital. Por eso, toda palabra, en tanto exista, presupone la imagen de una situación de comunicación –representación– e inserta dentro de ella la imagen de una situación extralingüística –los objetos y sus relaciones– y la objetivaciónde los dos procesos que la activan y posibilitan. Naturalmente, la representación del mundo es la única que se aprecia a primera instancia en la palabra, pues tanto la imagen de la situación en que ella se sostiene, como la expresión y la apelación se escudan tras ella para robustecer la estructura de significación que cada lengua es para una comunidad lingüística.

En tanto seres con capacidad de conocimiento, nosotros vamos elaborando una abstracción de la estructura significativa a que nos enfrentamos a diario. Así, como hablantes del español, nosotros somos poseedores de una imagen de la estructura de significación que elaboramos en cada momento concreto y que vamos enriqueciendo con el paso del tiempo. Por eso, cuando hablamos, lo que hacemos es confrontar la estructura ideal de significación que poseemos con la estructura concreta de significación que se nos manifiesta e ir otorgando así el carácter de verdad o falsedad a lo contenido en esa estructura semántica relacional. De aquí, siempre que nos acerquemos al estudio de cualquier manifestación lingüística, debemos vislumbrar estas posibilidades óntico–fenoménicas de la lengua, pues sólo allí radica la verdadera evidencia de ésta como un objeto espiritual, con una unidad propia, que para existir en un momento determinado no necesita de la acción de sus hablantes, pero que para seguirlo haciendo debe sostenerse en el concurso de todos, que son los que determinan su índice de valor en un enfrentamiento abierto con la vida.

Esta forma de concebir el sistema de valores nos llevará a afirmar que una lengua es una compleja unidad semántica que se sostiene por una estructura intrínseca, que puede usarse con diferentes fines. Por eso, sus formas de manifestación son numerosas. Sin embargo, para llegar a un estudio inmediato del fenómeno literario, se han establecido tres manifestaciones características: 1) *Lenguaje científico*; 2) *lenguaje cotidiano*; 3) *lenguaje literario* (3).

Fundamentalmente, el lenguaje científico es aquella manifestación que se funda en la representación. La expresión tiende a desaparecer y la apelación se manifiesta como una amplia intención informativa. En él, se busca una amplia objetividad; el cuerpo de la palabra se manifiesta como una convocación directa y unívoca entre la estructura ideal y la concreta de significación; es referencial y establece una nítida representación de la

imagen y la esencia del mundo. Día con día, tiende a un sistema de signos universales, cuya esencia significativa está en relación con lo extralingüístico. Por eso, se lo define como un lenguaje auténticamente referencial o denotativo.

Por otro lado, el lenguaje cotidiano ha sido definido como un complejo sistema significativo; en él se manifiestan claramente las tres maneras de significación, que ya hemos estudiado páginas atrás; su estructura varía según la situación. En algunos casos, será más amplia la representación, mientras que en otros, la expresión y en otros, la apelación. A pesar de esta riqueza significativa que lo diferencia de la manifestación científica, siempre conserva una característica común: es referencial. La realidad convocada en el signo medial del proceso guarda estrechas relaciones con la realidad extralingüística; la expresión será la objetivación del estado anímico del hablante concreto que toma la palabra; la apelación, la fuerza intencional que mueve la emisión misma de las imágenes que van dirigidas al oyente concreto y la representación la imagen de lo experimentado por el hablante, así como las imágenes de éste y del oyente como los actos en que se ponen de manifiesto la expresión y la apelación como fenómenos concretos. El signo lingüístico significará la situación real; la objetividad allí convocada sólo tendrá sentido en tanto responda a la situación real. Cuando ésta desaparece, el momento lingüístico también desaparece, porque la unidad semántica sólo se hace posible por la existencia del estímulo acústico, que es físico, sensible e inmediato. La estructura semántica contenida en éste tiene una función pragmática, por cuanto funciona en la realización de fines específicos. Como se convocan las tres maneras de significar en este caso, el lenguaje cotidiano se reconoce como connotativo.

Abordaremos ahora la manifestación literaria del lenguaje. Aquí, la estructura semántica tendrá una organización similar a la observada en el lenguaje cotidiano. En toda obra literaria, siempre encontraremos una expresión, una representación y una apelación convocadas y conformadas en el cuerpo mismo del objeto. Sin embargo, es posible establecer una diferencia radical entre esta situación y la cotidiana en cuanto a su esencia óntica. Aquél es referencial y éste no Decimos esto, porque la realidad convocada en el cuerpo de la palabra literaria sólo tiene existencia allí, en el cuerpo de la palabra misma. El ser índice de valor reserva al lenguaje una potencia intrínseca de significación, en tanto imagen abstraída por el hablante de la estructura de significación concreta. Esto es, precisamente, lo que aquí se explota. La imagen contenida en cada hablante de dicha estructura es fuerza de evocación de realidad. El escritor cuenta con este material imaginario para crear su obra de arte. Con esto, inventa estructuras ideales, ficticias, de significación, que no tienen ninguna correspondencia con momentos concretos. La concatenación de unidades potenciadoras de significación crea y funda su propia objetividad; así pues, una novela, una poesía, un cuento, una obra de teatro, son pura imagen lingüística: es decir, imagen comunicada de una situación lingüística. Todas las manifestaciones de la literatura crean por pura convocación la imagen de un mundo,de un hablante, de un oyente, de los actos en que se ponen de manifiesto los fenómenos imaginarios de la expresión y de la apelación, que a la vez los unen y les dan unidad significativa. Precisamente, la capacidad de todo creador literario consiste en inventar estructuras de significación que adquieran por sí una significación simbólica, estética del mundo. Cuando se logra esto, caemos en los dominios de la literatura, puesto que el lenguaje por sí crea sus propios valores y se manifiesta como un objeto con independencia de su creador y del mundo que significa. Wolfgang Kayser, de esta manera, llega a definir la literatura así:

> "Todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos. El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de significados. En la naturaleza de la lengua reside la posibilidad de que las palabras y frases signifiquen algo" (4).

René Wellek y Austin Warren lo hacen en términos siguientes:

"Pero donde más diáfana se manifiesta la naturaleza de la literatura es en la esfera de la representación. El núcleo central del arte literario ha de buscarse, evidentemente, en los géneros tradicionales de la lírica, la épica y el drama, en todos los cuales se remite a un mundo de fantasía, de ficción. Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas" (5).

Vítor Manuel de Aguiar e Silva lo define así:

"A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de ficción que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada inmediatamente por referentes reales o por un contexto de situación externa" (6).

Todos ellos coinciden en una sola cosa: la objetividad convocada en el cuerpo de la palabra es ficción; es pura imagen que no tiene correspondencia directa con ninguna situación concreta, pero que se nutre directamente de ella, en tanto se ha usado para crear una estructura imaginaria que se ha conformado por la manifestación de una estructura concreta de significación que los hablantes han elaborado en un momento determinado (7). Esta estructura de significado sólo tiene sentido en tanto nosotros, como seres de relación, poseedores de una estructura ideal nos acerquemos a ella con la conciencia irónica de que puede ser posible e imaginemos intencionalmente la manifestación de esa estructura ficticia, con nuestra estructura ideal (8). De aquí, toda obra literaria nos impone la necesidad de imaginarla, por cuanto lo que estamos recibiendo es únicamente conceptualizaciones de signos lingüísticos reales que debemos potenciar en el proceso de la lectura literaria. Leamos el siguiente poema de don Isaac Felipe Azofeifa:

SONETO AL OTOÑO

Es la tarde del tiempo. Distribuye
su frágil oro el álamo. Un lejano
pájaro se oye azul. Hasta una mano
tierna de luz, sobre las cosas huye.
Un río hondo de paz sin tiempo fluye.
Quizá el vivir no fue vivir en vano.
Quizá el hombre es hermano de su hermano.
Quizá Dios está con él y Dios construye.

Tiempo de la viril melancolía!
Ay, se deshoja el mundo hoja a hoja,
tan lento, pena a pena, tarde a tarde.

Otoño inmenso! Cuando cae el día
su solitario corazón arroja
y desnudo en la noche arde y arde" (9).

Imágenes y procesos que se manifiestan en esta situación de comunicación son auténticamente ficticios. La manifestación fenoménica de las tres funciones semánticas en

la estructura literaria da lugar a la realización de algunas estructuras específicas, que nos llevan a la clasificación de los géneros literarios. La lírica será aquella estructura que ónticamente se caracteriza por manifestar una cohesión entre todos los elementos del proceso, con miras a una integración total al estado de ánimo del hablante. Aquí, se desarrollará ampliamente la función expresiva del lenguaje. La épica ónticamente se caracteriza por presentar un distanciamiento entre todos los elementos del proceso, con miras a lograr determinada información sobre un elementos particular del mundo. Esta se funda en la función representativa del lenguaje literario. La dramática, por su parte, se caracterizará por presentar una interacción activo–práctica entre todos los elementos, para fusionarse con una situación determinada. Por eso, la dramática se plasma en una estructura ordenada en torno a la función semántica apelativa.

Más adelante, nos hemos de referir concretamente al problema de los géneros literarios. Por ahora, lo hemos hecho tangencialmente, debido a que presentamos las características esenciales de la literatura. Karl Vossler, refiriéndose al fenómeno literario, ha dicho que la función de los poetas consiste en "arrancar las cosas desde su realidad práctica, empírica y natural, para hacerlas otra vez vivas en el reino del arte y hacerlas reales y activas en el lenguaje" (10). Y precisamente, con esto volvemos a lo ya planteado en torno al lenguaje de la literatura: su característica está en el poder evocador de realidad. Toda obra literaria, por eso, evoca una realidad viva, única e irrepetible. La funda como una intuición exclusiva para cada objeto creado. Wilbur Marshall Urban encuentra en este hecho la característica fundamental de la literatura:

> "La *vis poética* del lenguaje, a partir del cual se desarrolla la poesía consciente, está en su poder de evocar imágenes, pero las imágenes son los medios de la intuición, no la intuición misma; la intuición está enlazada con la imaginación y la fantasía, pero, como hemos visto, no se identifica con ella" (11).

Esas imágenes concatenadas de mundo hacen que la literatura, en tanto objeto fundado por éstas, sea simbólica, por cuanto es una significación ideal que sólo adquiere sentido a nivel de toda la obra. Por esta razón, se ha visto en la obra literaria una estructura de significación plurisignificativa, que la convierte fenoménicamente en un símbolo. Todos los elementos en ella son dependientes y los significados particulares sólo cobran valor integrados a la unidad total. Aquí, se está significando la esencia de la intuición misma del acto creador, que es en esencia irrepresentable, pero sí simbolizable. Así pues, la literatura funda su propia objetividad de coherencia intrínsica. El valor simbólico de cada objeto encarna un contenido espiritual. Por eso, la lectura literaria exige una capacidad de intuición que conecte las relaciones de entes inmediatos del proceso con ese significado simbólico que los determina. Una obra siempre dirá algo más de lo que se experimenta en el acto primario de imaginación intencional a que se somete. Así, en la esencia de esa intuición es donde debemos ver la obra literaria como un objeto estético de relevancias universales. De acuerdo con esto, Roland Barthes afirma:

> "...la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples" (12).

Al llegar a este nivel de evidencia, entrevemos que la literatura no convoca directamente la realidad; es decir, el mundo se convoca, pero en múltiples dimensiones. Se ha considerado, por esta razón, que la obra literaria transmuta la esencia del mundo auténtico, para fundar uno que sólo existe en función de la intuición tenida en el acto creador. Así, siempre será un sistema de valores analógico con la realidad, pero no corresponde a ésta; únicamente es comparable. Por eso, la literatura ha llegado a ser considerada como una gran metáfora en donde no se da la trasposición de cualidades

como en la metáfora concreta, sino que se crean. Por eso, es un símbolo que porta un contenido ideal que sólo allí puede existir. He aquí las dos características fundamentales de la creación literaria: verdad y ficción. Esta es la conformación estética de la realidad, en donde siempre habrá una afirmación implícita acerca del cosmos, pero que lo hace sobre lo único, lo irrepetible, lo intuido de éste. Por esta razón, sólo en la literatura encontramos afirmaciones que son proposiciones lógicas sobre el mundo evocado imaginariamente, porque ellas a sí mismas se afirman; ellas son las que crean mundo, realidad viva en el cuerpo mismo del lenguaje. Félix Martínez Bonati concluye, precisamente, que el fenómeno literario radica en esto:

> "Lo asombroso, frente a esto, es la aparición de pseudofrases sin contextos ni situación concretos, es decir, de frases representadas imaginadas sin determinación externa de su situación comunicativa. Tal es *el fenómeno literario*. Aceptar como lenguaje tales frases, atribuirles en general sentido, es la convención fundamental de la literatura como experiencia humana.
> Al leer un poema adecuadamente, no aprehendemos los signos gráficos como frase (de una misiva, por ejemplo) sino como pseudofrases, sin contexto ni situación concretos, que representan frases auténticas imaginarias. La "situación" de todo poema es sólo simplemente, el ámbito del espíritu; su contexto es la implícita determinación de ser un poema (a veces explícita en el título o el anuncio). Nuestra lectura se realiza en el esfuerzo de comprensión de estas frases imaginarias que, en cuanto a su (ausente) predeterminación situacional, nadie dice a nadie en ningún lugar. Comprenderlas es, pues, imaginar su situación sin determinaciones auxiliares, es decir, desplegar la situación inmanente a la frase, proyectar la situación desde su medio, el productor desde su producto, el objeto desde su descripción.
> Toda frase representada tiene como tal una situación imaginada, pero sólo la frase literaria tiene una situación imaginada, sin determinaciones accesorias. Literatura es el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase" (13).

Se revela de manera especial el mundo; siempre se están creando valores específicos, porque todo es revelación particular. De aquí, debemos dar crédito irrestringido a la verdad de lo convocado por el lenguaje literario. Todos los elementos de una obra literaria adquieren valor en tanto revelaciones y éstas en tanto revelen los valores de la estructura del objeto. Así, la obra literaria es una estructura lingüística de valor, constituida por la capacidad evocadora del lenguaje en su estructura semántica ideal. Por eso, la poesía crea un universo propio de discurso; cada obra crea una metafísica espiritual y única en la explicación del mundo, porque el mundo de la poesía se funda en relaciones de valor.

Como la literatura es una sola significación imaginaria, vemos la imposibilidad de entrever una forma y un fondo para la obra literaria (14). En verdad, toda la creación literaria se muestra en el plano de lo sensible–imaginario proyectando una significación, que se realiza en todas las posibilidades semánticas. Así hay algunos poemas que fundan su significación en una imagen del sonido, cosa que lleva a la literatura a conectarse directamente con la música. Léase, por ejemplo, la siguiente parte de un poema de Luis Palés Matos, en donde a través de un juego puramente acústico se está evocando la imagen de una danza negra.

DANZA NEGRA

Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
El Gran Cocoroco dice: tu–cu–tú.
La Gran Cocoroca dice: to–co–tó.

Es el sol de hierro que arde en Tombuctú.
Es la danza negra de Fernando Póo.
El cerdo en el fango gruñe: pru–pru–prú.
El sapo en la charca sueña: cro–cro–cró.
Calabó y bambú.
Bambú y calabó.
Rompen los junjunes en furiosa ú.
Los gongos trepitan con furiosa ó.
Es la raza negra que ondulando va,
con el ritmo gordo del mariyandá.
Llegan los botucos a la fiesta ya.
Danza que te danza la negra se da".

Obsérvese cómo por medio de la repetición de la consonantes ó y ú se está creando una imagen de ambiente negroide y, además, se está conformando la imagen de la danza a través del ritmo fundado por la combinación de dichas vocales y por la colocación de ciertos nombres. El poema total, en sí, es eso: el símbolo de una danza negra.

Fundamentalmente, encontramos la manifestación de tres estructuras literarias: a) lírica, b) épica y c) dramática, que dan lugar a la clasificación de tres géneros literarios esenciales: a) género lírico, b) género épico y c) género dramático.

Al desplegarse conjuntamente las tres funciones semánticas del lenguaje –expresión, representación y apelación– en la frase literaria, resultan las tres estructuras literarias ya enunciadas, que se realizan –ya sea en forma cuantitativa o por gravitación– como predominio de una función sobre las otras dos restantes. Así, tenemos:

1. **Situación lírica.** Es la estructura fundada por una situación comunicativa de hablar consigo mismo, en soledad. El oyente de la constelación es el mismo hablante y el sentido de la comunicación es la aprehensión de su propio ser que se encuentra desequilibrado por fuertes tensiones internas que rompen la armonía interior. En el acto de la comunicación se produce un desahogo de las tensiones internas que se objetiva en un estado inquietante o incomprensible. Así, la expresión del estado de ánimo se impone en toda la constelación y logra, en la totalidad del proceso, la reordenación última de lo íntimo a través del conocimiento de su propio estado, que se objetiva en el acto comunicativo.

2. **Situación épica.** Se funda en una situación de comunicación en que alguien presenta un largo discurso relativo a hechos generalmente ya pasados a un lector solitario y desocupado que se interesa por conocer. Sin embargo, encontramos dos maneras fundamentales de manifestación: a) *Narración oral:* el hablante básico se dirige a un oyente ficticio que es un público numeroso, para presentarle hechos que son del patrimonio de todos; es decir, públicos. Como se inscriben dentro de esta cualidad, hace la narración en tono elevado: epopeya. b) *Narración escrita:* el hablante básico se dirige a un oyente que es un individuo solitario (lector implícito) para presentarle hechos que son del patrimonio privado; por eso, la narración es hecha en tono privado: novela, cuento.

3. **Situación dramática.** En la situación de comunicación posibilitadora de esta estructura literaria, hay una interacción práctica entre todos los elementos del proceso, para comprometerse en una vivencia inmediata del momento. Por eso, se ha dicho que aquí se contempla imaginariamente el ser pragmático del hombre. No hay hablante básico, sino que hay hablantes básicos, pues todos están en un mismo plano de relación con los entes receptores. El discurso de los primeros es una acción pragmática, cosa que diferencia a esta estructura de la lírica –integrativa– y de la épica –informativa–

Los tres géneros literarios fundados por la manifestación imaginario–sensible de estas tres estructuras presentan las siguientes características:

1. **Género lírico.** En él, predomina la dimensión expresiva del lenguaje; es decir, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho y apelado. Lo más importante es la subjetividad y la figura del hablante.

2. **Género épico.** Aquí, la función representativa del lenguaje es la más desarrollada. Lo fundamental es el núcleo del mundo mostrado.

3. **Género dramático.** El lenguaje de este género es predominantemente apelativo. Las frases de todo drama son frases dichas por figuras en estado agónico y s n usadas para la interacción dramática en la situación vivida.

Las consideraciones que hemos expresado nos llevan a la comprensión de la literatura como un objeto que se puede estudiar desde múltiples puntos de vista, siempre y cuando se trate de descubrir en ella posibilidades de significación en relación con el mundo. Precisamente, en esa relación pragmática de significación que el lenguaje tiene con la realidad es donde vislumbramos el principio de los estudios que hacen la sociología de la literatura, la psico- crítica y todos los métodos de acceso a la literatura como objeto. Sin embargo, cobran su auténtico valor siempre y cuando traten de iluminar valores que subyacen en la estructura misma del objeto y que signifiquen estéticamente las realidades que se pretenden descubrir y no al contrario. Solamente, desde esta perspectiva, puede plantearse la posibilidad de un estudio objetivo sobre un objeto que por mucho tiempo ha sido ignorado y que empieza a posibilitar en la actualidad la verdadera y tan esperada ciencia de la literatura.

BIBLIOGRAFIA

Azofeifa, Isaac Felipe. *Estaciones*. (Salvador: Ministerio de Educación, 1966).

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. (Buenos Aires: Siglo veintuno editores, 1972).

Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. (3a. Ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967).

Castagnino, Raúl H. *¿Qué es literatura?* (2a. Ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1958).

De Aguiar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. (Madrid: Gredos, S.A., 1972).

García Carroza, Eladio. *Una traducción y un ensayo*. (San Pedro de Montes de Oca: Depto. de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, 1971).

Gusdorf, Georges. *La palabra*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971).

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, S.A., 1972).

Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*. (Santiago de Chile: Eds. de la Universidad de Chile, 1960).

Middleton Murry, J. *El estilo literario*. (4a. Ed. 3a. Reimpr. México: Fondo de Cultura Económica, 1971).

Reyes, Alfonso. *El deslinde*. (México: El Colegio de México, 1944).

Sartre, Jean–Paul. *El escritor y su lenguaje*. (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1971).

Sartre, Jean–apul y otros. *¿Para qué sirve la literatura?* . (3a. Ed. Buenos Aires: Editorial Proteo, 1970).

Urban, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidad*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1952).

Wellek, René y Warren Austin. *Teoría literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, S.A., 1966).

NOTAS

1. Georges Gusdorf. *La palabra*. (Buenos Aires; Ediciones Nueva Visión, 1971), pp.13–14.

2. Hacemos referencia a dos capítulos fundamentales en la obra del teórico alemán: "El modelo de 'organon' propio del lenguaje" y "La naturaleza del lenguaje como signo". Cfr. en Karl Bühler. *Teoría del lenguaje*. (3a. Ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967).

3. Cfr. René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, S.A., 1966) pp.27–34.

4. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (4a. Ed. Madrid: Gredos, S.A., 1972), p.16.

5. René Wellek y Austin Warren. *Op. cit*. pp.30–31.

6. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*. (Madrid: Gredos, S.A., 1972), p.16.

7. Cfr. *Ibid*. p.18.

8. Cfr. Félix Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960), pp.99–103.

9. Isaac Felipe Azofeifa. *Estaciones*. (Salvador: Ministerio de Educación, 1966), pp.37–38.

10. Citado por Wilbur Marshall Urban. *Lenguaje y realidad*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), pp.384–385.

11. Urban. *Ibid*. p.383.

12. Roland Barthes. *Crítica y verdad*. (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1972), p.55.

13. Félix Martínez Bonati. *Op. cit*. pp.98–99.

14. En la obra de Martínez Bonati se plantea ampliamente la imposibilidad de distinguir en la obra literaria los estratos de forma y fondo. Por eso, remitimos a dicha obra y a las consideraciones allí contenidas en las páginas 27–28–29.

TABU Y EUFEMISMOS
Casos en inglés y español

*Bonnie Brown Gfrorer**

En esta edad de ciencia y revolución sociedades en todo el mundo están luchando con los desajustes producidos por los cambios sociales. En muchos casos un resultado inevitable es el abandonamiento de antiguos tabús. Superficialmente tal vez esto nos parece un adelanto para la humanidad pero si examinamos la función del tabú en la estructura de una sociedad nos damos cuenta que es un estabilizador cultural necesario, un elemento íntegro de todas las culturas, no solamente de las que llamamos "primitivas".

Al discutir tabú hay que tener mucho cuidado. Existen varias definiciones, no todas similares. En un libro póstumo basado en las notas de Franz Steiner se define tabú como la sociología del peligro.

> Taboo is concerned 1) with all the social mechanisms of obedience which have ritual significance 2) with specific and restrictive behavior in dangerous situations. One might say that taboo deals with the sociology of danger itself, for it is concerned 3) with the protection of individuals who are in danger and 4) with the protection of society from those endangered and therefore dangerous persons (1).

La *Encyclopedia of the Social Sciences* complementa esta primera definición explicando más claramente la naturaleza del peligro.

> Tabu may be defined as a negative sanction, a prohibition whose infringement results in an automatic penalty....
> If the term is going to be employed affectively in comparative discussions it must be... restricted to describe prohibitions against participation in any situation of such inherent danger that the very act of participation will recoil upon the violator of the tabu (2).

La palabra en sí fue introducida al mundo occidental por los diarios del Capitán Cook en sus exploraciones de las islas del Mar del Sur. Este encontró que los nativos usaron "tabú" o "tafú" para cosas que era prohibido tocar, lugares prohibidos y personas

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras.

con actividades limitadas. El término se usaba indiscriminadamente para personas o cosas.

Hay dos teorías en cuanto a la etimología de la palabra en el libro de Steiner (3). "Tabú" puede ser una palabra compuesta de "ta–" tamborear y "pu" concha. Las proclamaciones del jefe de la tribu eran anunciadas al pueblo por medio de conchas y tambores. Como estas proclamaciones con frecuencia tenían como objeto un nuevo tabú posiblemente hacían la asociación entre forma y contenido.

Una segunda y para Steiner la más probable explicación es que "tabú" significaba marcado. Edward Shortland deriva la palabra de "ta" marcar y "pu" un adverbio de intensidad, "tapu" entonces significaría claramente marcado. Sólo en un sentido secundario la ve con el significado de sagrado o prohibido. Las cosas sagradas fueron marcadas para que el pueblo las pudiera reconocer.

El concepto de tabú se usa con relación a cosas religiosas, aspectos físicos, condiciones del cuerpo, enfermedades, nacimientos, ceremonias de pubertad y con la muerte. Para el hombre "primitivo" todas estas son cosas peligrosas, influidas por la acción de espíritus sobrenaturales.

Una vez definido tabú y puesto en un contexto socio–histórico, es fácil entender cómo las sociedades "primitivas" llegaron a creer que no sólo el tabú sino por extensión la palabra que representaba a aquel tabú llevaba consigo consecuencias negativas. El hablar de una palabra prohibida se consideraba suficiente motivo para atraer o irritar a los espíritus con la posibilidad de resultados mortales para el que lo hacía.

Tales creencias llevaron a que la gente evitara aquellos términos que podrían ser peligrosos. Los nombres de dioses, demonios, jefes, sacerdotes y objetos peligrosos (determinados por la cultura) fueron modificados, sustituidos o simplemente evitados.

El término para este tipo de alteración se denomina "eufemismo". Es la manera en que una cosa desagradable, ofensiva o asustante queda designada por medio de términos indirectos o menos fuertes para satisfacer una necesidad etnolingüística (4). El eufemismo permite que la gente disfrace la realidad y evita las consecuencias negativas, a la vez que se considera una legítima manera de comunicarse. A veces, sin embargo, el eufemismo llega a asociarse tanto con su referente que ya no sirve de disfraz. Cuando esto ocurre la palabra cesa de ser eufemismo y hay que buscar una nueva para reemplazarla.

Eufemismos toman varias formas: 1) una referencia despreciable se hace más respetable con la adición de un diminutivo: gordo > gordito; old lady en inglés es más aceptable con la adición de *little*, "a little old lady". 2) una palabra puede ser representada por su letra inicial: en español *H.P.* y *P.M.* por ejemplo, en inglés *S.O.B.*. (equivalente a *H.P.*) y *B.S.* (equivalente a P.M.). 3) la distorción fonética puede servir para ocultar un término: *mierda* se convierte en *miércoles* o *mi hermana, shit* (su equivalente en inglés) se convierte en *sugar, shoot* o *shirt*. 4) un gesto puede reemplazar completamente a una palabra. Con mucha frecuencia estos gestos son insultos. 5) una sustitución de palabras puede ocurrir. Aquí también hay varias posibilidades. Una palabra puede ser prestada de otro idioma: en vez de *nalgas* > *derrière* (fr.), en vez de *buttocks* > *keister* (alemán). A veces se usa una frase muy indefinida: *se jaló una torta, she's in trouble* o un ejemplo de ironía: *dama de buena voluntad*. Existen referencias a circunstancias concomitantes como en *He spent the night with...* (se pasó la noche con...) o unas advertencias reticentes: *You know where you can go* (5).

El presente trabajo es un estudio de eufemismos en inglés y español. Después de investigar áreas de tabú en Norteamérica y América Latina, es muy evidente que la gente sigue evitando ciertas situaciones e incluso se inventan términos nuevos para escapar la asociación lingüística con ciertos tópicos. Los mundos culturales están cambiando constantemente y es difícil tomar en cuenta las condiciones en todo lugar y dentro de todos los grupos. Aunque los ejemplos tal vez no se apliquen a todas las regiones de habla española se usan en algunos países y los principios básicos que representan no han cambiado.

Hoy día se pueden clasificar los tabús bajo tres grupos principales:

1) religioso y supersticioso.
2) moral.
3) social.

En la cultura norteamericana a menudo hay poca distinción entre estas categorías. Como no hay una sola institución que define la moral para la mayoría, grupos e individuos tienen que decidir sus propias normas y restricciones. En algunos casos creencias religiosas determian las normas morales. Pero lo que se considera inmoral para uno no es necesariamente transferible a otro.

En América Latina las líneas del tabú son más definidas. La iglesia católica ha tenido una influencia importante en establecer restricciones religiosas y morales. En áreas más remotas, los espíritus locales ejecutan la misma función. En la mayoría de los casos la gente sabe exactamente lo que es aceptable y cuáles acciones o palabras entran en el dominio del tabú.

Por lo general hay mucha correspondencia entre las sociedades occidentales. Los tabús sociales se asocian con tópicos y acciones que se consideran desagradables, a menudo vergonzosos. Ciertas partes y procesos del cuerpo son tabú para discusiones excepto aquellas de orden técnico. Tabús morales están relacionados con relaciones íntimas o acciones culpables por estas relaciones. Embriaguez e inhibiciones sexuales son dos áreas de tabú moral. Restricciones religiosas y supersticiosas toman varias formas --consumo restringido de ciertos alimentos y bebidas, evasión de lugares sagrados, restricciones contra la matanza de ciertas cosas vivas o contra contacto con ciertos objetos.

Es interesante que aunque las culturas reconocen mutuamente ciertas áreas como tabú, sus maneras de tratarlas son muy distintas, es decir, determinadas culturalmente. Estos contrastes se reflejan en la parte eufemística.

La muerte es un tópico de misterio y por extensión de miedo y peligro para muchos. El resultado es una serie de eufemismos que permiten referencias indirectas al tópico: *difunto, extinto, desaparecer, retirarse, irse, descansar, dormir, etc.*. En América Latina hay mucho respeto para los muertos. Sus aniversarios son recordados, hay misas cada año. Se espera que la familia vista de negro y restrinja sus actividades sociales por un período extendido. La viuda especialmente debe manifestar su pena públicamente y generalmente se espera que no se vuelva a casar sino que se queda fiel a la memoria de su esposo muerto.

En los Estados Unidos la filosofía y las actitudes son diferentes a pesar de que existe el mismo miedo. Como evidencia de este miedo tenemos los eufemismos religiosos que se asocian con la muerte. Es interesante que estas expresiones son usadas hasta por la gente que pretende no tener creencias religiosas, que dicen que no creen en el más allá y nunca asisten a un sitio de veneración ni rezan en privado (6). Las expresiones más típicas son: *gone, gone to heaven, gone to Jesus, gone away, gone to rest, gone to sleep, passed on, passed away, expired, left us, returned to his Maker, with the angels* etc.

Sin embargo, hoy día en los Estados Unidos la observación del luto prácticamente ha desaparecido. Sólo se viste de negro para el funeral, el sentido simbólico del color se ha perdido para la mayoría. La tradición prácticamente niega el derecho de un período público de luto. Hay una excepción-- el caso de luto para una gran figura como John F. Kennedy o Martin Luther King. Aunque aún aquí el tiempo se limita a unos pocos días. Prolongar el período del luto después del funeral se considera mórbido. La actitud correcta es distraerse, tratar de olvidar la pena, dejar de vivir en el pasado. Esta falta de expresión social no ayuda a disminuir la pena para las personas afectadas. La angustia emocional es muy real y se complica por las frustraciones personales. El resultado es una callosidad pública, una incomodidad en cuanto a referencias a la muerte, al dolor o al luto. Toda esta área constituye territorio de miedo, un asunto desagradable que se evita.

Otro contraste, es el tabú de nombres sagrados que existe en Norteamérica pero que

no es reconocido en América Latina (con excepción tal vez de las tribus indígenas). Uno podría discutir este asunto, demostrando que el uso profano de términos como *God, Lord o Jesus Christ* es demasiado común hoy día para que se considere tabú. Eso es cierto para algunas personas. Sin embargo hay una gran cantidad de norteamericanos que cuidadosamente evitan tales expresiones y las consideran ofensivas. Se enseña a los niños a no usar el nombre de Dios en el lenguaje común. Y hay toda una serie de eufemismos, prueba lingüística de un tabú. Los ejemplos son numerosos: *God > gad, golly, good gravy, good grief, gosh; Jesus > gee, gee wiz, geez, jeepers, jimmeny; Christ > Christmas cripe; Jesus Christ > Jimmeny Christmas, jeepers creepers.* Otra prueba es la evasión del nombre "Jesús" para niños. Se considera un sacrilegio. Este es un tabú religioso definido culturalmente y aplica a católicos y protestantes por igual.

Ahora, en el área de tabús sociales, podemos señalar apodos de cariño muy comunes en América Latina que resultan ser insultos para los norteamericanos. *Mi vieja, gorda, negra, flaca, chata*, son apodos muy incómodos en inglés *my old lady, fatty, skinny* etc. Las personas se sentirían insultadas sin duda. Más bien en inglés se toman muchas precauciones en cuanto al aspecto físico de la persona. Es un tópico sensitivo y si hay que hacer referencias es mejor algo menos definido. Eufemismos típicos para estos asuntos son:

Una edad avanzada	Gordo	Flaco
around the bend	good sized	like a stick
getting on	healthy	long–legged
its showing	large	slender
over the hill	plump	slim
pushing	solid	spindly
seen better days	stocky	trim
well preserved	sturdy	willowy

La prostitución nos lleva a un contexto moral. Está reconocida en ambas culturas como un tabú. En inglés los eufemismos son limitados: *loose woman, harlot, marked woman, street walker, strumpet, woman of ill repute. Bitch and whore* los dos términos más comunes están asociados tan directamente con *prostitutes* que han perdido su valor eufemístico. El español, en contraste, tiene una lista muy extensa que demuestra las numerosas formas que los eufemismos pueden tomar: 1) distorción fonética--*pucha, puchita, ta, cha, chitas, país, perra, pinta, pita, puchis, pulga, putis, puya, república* etc. 2) la inicial--*P.* 3) palabras prestadas-- *bayusera, cocote colata* (del francés) *o coya* (quechua). 4) sustituciones, palabras indirectas como *buscona, catrera, cuero, dama de buena voluntad, mujer alegre, mozamala, mujer de la mala vida, mujer de placer, mujer de la vida, mujer pública, nochera.* 5) nombres de animales-- *araña, cabra, gallina, guajolote, chiva, jíbara, lagartija, leona, loba, oveja, sapo, o vaca* (7).

Una área más velada en tabú es el cuerpo con todas sus funciones fisiológicas y sexuales. Palabras referentes a ciertas partes "privadas" del cuerpo generalmente son reemplazadas por eufemismos con excepción de contextos técnicos o científicos. Otras partes del cuerpo como el ombligo, el sobaco, la nariz, etc. se usan abiertamente en conversaciones. Aquí hay unos ejemplos de este fenómeno en inglés y español.

Nalgas	Buttocks
asentaderas	seat
cojines	seater
cola	tail

derrière (francés)	keister (alemán)
fondongo	bottom
fundamento	posterior
pandero	rear
posteridad	behind
siete	hinder
trasero (8)	hinie

Lo mismo ocurre con los genitales. Siendo partes prohibidas son reemplazadas por distorciones fonéticas o términos vagos como *partes, naturaleza, cosita, desnudez, el órgano* etc. (9). Hay muchas otras palabras pero la mayoría son vulgares y han perdido su valor eufemístico.

También los procesos naturales del cuerpo son desagradables y hay una larga serie de eufemismos que se han desarrollado sobre este tema.

hacer pipí	to pea
hacer pupú	to poop
cortar flores	to do a big job or a little job
amarrar la perra	to go number one or number two
poner un telegrama	to go to the john
hacer un mandado	to go see Mary
ir al monte	to go see a man about a horse
ir a la huerta	to go pay a visit
salir al campo (10)	to go to the head

En relación directa hay listas también para el cuarto donde se efectúan esos procesos.

común	privy
excusado	rest room
garita	lounge
inodoro	powder room
privado	Ladies' room (Men's room)
retrete	water closet
servicio	comfort station
tocador	John and Mary
vater (W.C.)	the head

De los varios ejemplos presentados es evidente que existen en toda cultura áreas de tabú que resulta prohibido hasta mencionarlas directamente en conversaciones corteses o bajo ciertas condiciones. El resultado es una serie de expresiones eufemísticas, maneras aceptadas por la sociedad de evitar las consecuencias desagradables pero que preservan la comunicación de las ideas. Es interesante que aunque diferentes culturas pueden compartir varios tabús, sus maneras de tratarlos (lingüísticamente y culturalmente) son variadas. Llámase tabú, superstición, pudor, cortesía o respeto, la gente concientemente evita ciertas situaciones e inventa maneras para escapar la menor asociación lingüística con ciertos tópicos. El concepto de tabú es un universo cultural tan real hoy, como en los días del Capitán Cook.

BIBLIOGRAFIA

Gorer, Goeffrey. Death, Grief and Mourning. Garden City: Doubleday and Company, Inc., 1965.

Kany, Charles. American—Spanish Eurphemisms. Berkeley: University of California Press, 1960.

Mead, Margaret. *Encyclopedia of the Social Sciences.* Vol. VII, 1937.

Partridge, Eric. *Words, Words, Words.* London: Macmillan Company, 1933.

Smith, Robertson. *Religion of the Semites.* London: 1894.

Steiner, Franz. *Taboo.* New York: Philosophical Library Inc., 1956.

NOTAS

1. Franz Steiner, *Taboo*, New York: 1956, pp.20–21
2. Margaret Mead, *Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. VII, 1937. p.502.
3. Steiner, p.31.
4. Charles Kany, *American - Spanish Euphemisms,* Berkeley: 1960, preface V.
5. Estas formas y otras fueron sugeridas por Eric Partridge, *Words, Words, Words,, London: 933, p.95.*
6. De un estudio hecho por Geoffrey Gorer, *Death, Grief and Mourning* Garden City: 1965, p.10.
7. Para una lista más completa vea Charles Kany, *American – Spanish Euphemisms,* pp.166–175.
8. Ejemplos del español de Kany, pp.141–150.
9. Kany, p.133.
10. Kany, pp.150–154.

ESTUDIO DE TRES CUENTOS DE CARMEN NARANJO

Lic. Ma. Cruz Burdiel de López *

De la obra "Hoy es un largo día", escrita por Carmen Naranjo y a la que se le concedió el Premio editorial Costa Rica, 1973, hemos elegido, para realizar este estudio tres cuentos que muestran una gran diferencia en los temas tratados y en la manera de desarrollarlos. Ellos son: "Hoy es un largo día", "El viaje de los viajes" y "¿Para qué matar a la condesa? ".

"Hoy es un largo día", el que abre esta serie de cuentos y da título al libro recuerda, desde que se inicia su lectura, una comedia de enredos, pero cuya intriga se complica por la inserción de planos psicológicos. También ofrece una variante del clásico triángulo amoroso tan prolijamente presentado en este tipo de obras; la variación se ofrece por la existencia de dos triángulos superpuestos, cuya acción se da a conocer al lector simultáneamente, por medio de un paralelo entre el desarrollo de una intriga amorosa y la otra.

La naturaleza del asunto tratado obliga a la presentación de un mundo real con una técnica en la que, por algunos momentos, flota un tenue matiz costumbrista; pero tal mundo aquí es sólo un marco de la acción, el cual no puede ser más apropiado desde el punto de vista técnico.

Ya hemos hablado de que "Hoy es un largo día" hace pensar en una comedia, y no es solamente por el tema y su forma de enfocarlo, sino también porque las partes en que está dividido el cuento se asemejan a las distintas escenas de una comedia. En ellas se desarrollan dos secuencias amorosas a través de escenas alternadas que van de una intriga a la otra en forma aritmética.

Si nos detenemos a numerarlas encontramos que las impares (1,3,5,7,9) se refieren al plano del presente narrativo; en ellas se narra la problemática del que llamaremos primer triángulo amoroso, configurado de la siguiente manera:

Dª Leonor (esposa)

Dº Hermenegildo (esposo) — Dº Pedro de la Cuenca y de la Torre (amante)

Como puede verse, se ajusta a los más clásicos cánones de la problemática amorosa en cuanto a su esquema: el marido, Dº Hermenegildo, logra su propósito, o sea que, Dº Pedro se aleje de Dª Leonor. El interés estriba en la inserción de dos planos psicológicos.

El escenario de esta secuencia es l Concejo del Ayuntamiento, donde se celebra, en

* Profesora Adjunta de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras

esos momentos, una sesión; presiden la escena los retratos de don Fernando y doña Fermina que, cual testigos mudos, dan su aprobación:

"El tic del bigote se hace una simpática sonrisa, a la que parecen responder don Fernando y doña Fermina".

(pág. 11)

Estas escenas se desarrollan en dos planos, uno el que pudiéramos llamar "real-físico", pero que no tiene mayor importancia, está encubriendo lo que verdaderamente se dilucida en la sesión. En este plano "real-físico" se trata sobre el mejoramiento de la ciudad, construcción de escuelas, de la iglesia, sirve para insinuar el tema social, presente siempre en la narrativa de Carmen Naranjo:

> "Don Pedro dice: "Serenidad, señores, no hay razón para levantar las voces". El capítulo era el mismo, quizás también el meridiano y el paralelo. La iglesia se seguiría reconstruyendo, el parque para niños se haría el año próximo, el empedrado en el futuro".
>
> (pág. 15)

> El Concejo, el soberano concejo preocupado por el bienestar del pueblo, por el progreso de la ciudad, por las nuevas calles, la cañería y la limpieza, por la escuela de la barriada y por la eterna reconstrucción de la iglesia, acababa en el episodio de lo mío"
>
> (pág. 13)

> Este "episodio de lo mío" es la protesta de don Hermenegildo que oculta la auténtica discusión: doña Leonor, pero dado sólo en un plano "real-subjetivo", que es el que importa para el desarrollo de la acción.
> Don Hermenegildo dice textualmente:
> "–Quiero saber en qué forma se va a tasar el café este año. Sé que han andado husmeando en mi hacienda, como si se desconfiara de mis propias declaraciones. ¿Qué vale ahora? ¿La palabra del caballero o el husmeo del rastrero? Señores, para mí ésta es una ofensa a mi honor y no estoy dispuesto a tolerarla ... ".
>
> (pág. 11)

Cuando en realidad lo que se está haciendo es un desafío, como se ha indicado en las líneas anteriores:

> "Don Pedro siente la bofetada del desafío y oye el por perro y por canalla. ¡Oh mundo en que duran tan poco los placeres! "
>
> (pág. 11)

Desafío que se resuelve felizmente al exonerar don Pedro a don Hermenegildo de "tasa alguna", o lo que es lo mismo, apartarse de doña Leonor:

> "Doña Leonor estaba perfecta para un rato, a la larga podría resultar fastidiosa con sus uñas puntiagudas en el vaiven de las proximidades".
>
> (pág. 14)

En las escenas pares (2,4,6,8) se pasa a la presentación del segundo triángulo amoroso, que ofrece un esquema ligeramente más complicado, lo que da lugar a algunas variaciones. Su configuración es la siguiente:

La Leonor (esposa)
José Galindo (esposo) — Gildo, el poeta (amante) ——— el Pedro (amante)

Una variante se da al situar dos personajes en el vértice de los amantes, aunque uno de ellos, Pedro, queda rápidamente descartado por no tener verdadero interés en alcanzar su objetivo. José le juzga así:

"Le gustan todas a ese bandido, pero no es peligroso, mira y no toca"
(pág. 12)

La otra variante consiste en que es el esposo quien ayuda a que uno de los amantes consiga su propósito, llevándolo a vivir a su propia casa:

"—¿Cómo vas a vivir solo, teniendo un amigo como yo? Lo que pagás aquí, se lo das a la Leonor para sus lujillos y todos contentos".
(pág. 12)

Variante que resulta un tanto cómica, aunque no podemos hablar de un cuento cómico, pero sí de la presencia de un tono burlón que se extiende a distintos momentos de la narración y que se acentúa en el desenlace de la trama:

"Don Hermenegildo adquiere los mismos tonos verdes del célebre sombrero a la pedrada que está inmortalizando en la sala el retrato de don Fernando, su difunto bisabuelo, de quien oyó contar que era tan feo como las goteras sobre la cama en una noche de diciembre".
(pág. 14)

"Con gesto de pantomima de cámara lenta, don Pedro dice que la sesión está abierta y el escribiente leerá el acta manuscrita de la última reunión, un 12 de agosto de un año ya viejo y aburrido. Y luego, con el clásico carraspeo de aquí mi arte, mi inteligencia y mi salario, el señor escribiente desdentado para los adjetivos sibilantes, empieza con el hoy del ayer y el aquí del acá y el dice del dijo".
(pág. 8)

Esta es la parte más narrativa del cuento, se encuentra más alejada de la técnica teatral que la anterior, a ella se pasa sin ninguna explicación para el lector, en una forma tan brusca que la segunda escena, o corte, resulta desconcertante, ya que el conocimiento de los hechos se va dando a través de una técnica de develamiento progresivo, razón por la cual, al iniciarse su lectura, no se logra saber quién es quién, debido, también, a la similitud de nombres con los personajes de que hemos hablado anteriormente.

Un ejemplo de esta técnica lo encontramos en el siguiente juicio que hace Gildo sobre José:

"Buena persona, José, sólo que tenía esa enfermedad de propiedades que padecen tantos. Y lo mío en él tenía tanta fuerza, que el poeta empezó a mirar con miedo ciertas cosas, pues a lo mejor eran suyas y entonces habría conflicto".
(pág. 10)

A lo largo de la lectura podemos comprobar que estas "ciertas cosas" significan la Leonor.

La narración se inicia desde el pasado y va avanzando hacia el presente hasta alcanzar el presente narrativo, de tal manera que en la última escena o corte, el desenlace de las dos intrigas se entremezcla y los personajes se superponen:

"Doña Leonor y la Leonor sonríen en el mismo espejo".
(pág. 16)

El núcleo de esta segunda acción es presentar el proceso de actuación para que Gildo, ayudado paradójicamente por José, consiga su propósito, proceso que se desenvuelve de la siguiente manera: amistad José / Gildo.

José invita a Gildo a ir a vivir a su casa
Gildo acepta la invitación
Gildo consigue su deseo

Teniendo en cuenta la teoría de Claude Bremond, puede afirmarse que en los dos problemas presentados se ha seguido un proceso de mejoramiento que afecta a sus personajes principales.

En el primer triángulo amoroso:
Mejoramiento por obtener:
Don Pedro ----------Conseguir a doña Leonor
Don Hermenegildo ------- Alejar a don Pedro de Doña Leonor
Proceso del mejoramiento por obtener
Don Hermenegildo ------- Lanza un desafío pero indirectamente
Don Pedro ---------- Ausencia de proceso por falta de interés en alcanzar su objetivo
Mejoramiento obtenido
Don Hermenegildo ---- consigue su propósito
Don Pedro --------- satisfacción personal de "saberse esconder".

En el segundo triángulo amoroso
Mejoramiento por obtener
José---------ayudar a Gildo
Gildo ---------- conseguir a la Leonor
Pedro ------- conseguir a la Leonor, pero no hay verdadero interés y no interviene en el proceso
Proceso del mejoramiento por obtener
José --------- lleva a Gildo a vivir a su casa
Gildo -------- se aprovecha de la oportunidad que se le ofrece
Mejoramiento obtenido
Los dos consiguen su propósito

Estudiando el proceso anterior puede afirmarse que se nos ha narrado el mismo asunto desde dos niveles sociales diferentes a los que une la igualdad de problemas, similitud de nombre y de comportamiento de algunos de sus personajes. Por ejemplo:

Doña Leonor y la Leonor, no hay ninguna dificultad en definir el comportamiento de las dos como coquetas

Otra pareja estaría constituida por Don Pedro y Pedro, egoístas preocupados sólo de "quedar bien":

"Pedro es bien vivo y simpático a pesar de lo mal encarado, aunque se deja conquistar y le acepta con cierto aire de no quiero la botellita y esas vainas que los hombres de verdad gastan para ser más hombres".

"Saberse esconder es un arte, hoy y mañana, el mundo es una batalla y don Pedro se sentía seguro de sus propios recursos, no para pelear, que pelear es necio, sino para vivir seguro de sí mismo".
(pág. 15)

Don Hermenegildo y Gildo, aunque juegan papeles diferentes, a los dos les une su debilidad de carácter. Don Hermenegildo no se atreve a enfrentarse directamente con Pedro y se vale de un subterfugio Gildo se define a sí mismo:

"No soy muy hombre, me asustan las palabras duras y no sé cómo contestar a un puñetazo".
(pág. 11)

Más tarde intenta justificar sus acciones:

"muy grato sería quedarse y ver sin fijarse mucho a la Leonor en su trabajo casero".
(pág. 12)

José es el único que no tiene paralelo; es también al único que se le señala una virtud, la de la amistad, pero preocupado en sus problemas monetarios no se entera de lo que sucede a su alrededor.

Esta mezcla de caracteres, de nombres y de problemática se extiende al narrador. La narración ha sido hecha con "visión desde atrás", narrador omnisciente, pero tan metido dentro de los personajes que capta diferentes niveles de conciencia y hace suyo lo dicho o pensado por los personajes.

"El poeta ve dos piernas largas, adobadas con perejil y el olor de los hornos con las leñas nerviosas bajo el azote del fuego. Es mejor entornar los ojos porque la Leonor, en pleno verano, huele a Melocotón del Mediterráneo ... "
(pág. 9)

Con esto se da el paso de un narrado en tercera persona a otro en primera. Pero aún en el uso de la tercera persona no está ausente la subjetividad del narrador:

"... porque la verdad es que el único material digno de alabanza viene del suelo, que transforma en peces de aire, en pájaros quietos, en vientos de terciopelo, la magia del agua y de la tierra y de quizás alguna cuita ..."
(pág. 8)

"*El viaje de los viajes*". Representa un cambio con respecto al cuento anterior y en él se deja de lado la realidad para zambullirse en la subjetividad. Aunque haya algunos elementos comunes en los dos, como la ausencia de un narrador básico, volvemos a encontrar la misma alternabilidad de narración en tercera y primera persona:

"La ascensorista presiona con insistencia el botón. "Mire, señora, no funciona, la dejo en el cuarto y usted baja las gradas. Seguimos al cuarto y el ascensor no obedece a la parada".
(pág. 21)

Su subjetividad está presente de diferentes formas, la que calificaríamos como subjetividad literaria del narrador:

"Un silencio rotundo y vacío, un silencio de gargantas mudas, un silencio de respiraciones acongojadas, un silencio de soledades, de soledad, de su propia

desolación"
(pág. 23)

Y otra subjetividad que se da como consecuencia de algo dicho u ocurrido en la historia, la que puede considerarse como una identificación del narrador con lo narrado:

"Algo está fallando desde temprano en este tramo, pero no es nada". ¡Oh, las contradicciones visibles de las afirmaciones y de las negaciones".
(pág. 21)

Esta identificación lleva al narrador a enjuiciar la sociedad en relación con la situación presentada en el cuento:

"En este mundo todo está inducido, sobran las letanías majaderas de por favor, si usted lo quiere, gracias a Dios. Lamentable es la palabrería de las introducciones, de los preámbulos, de los gratuitos agradecimientos, lamentable e inútil. El mundo de hoy es un teatro en que vale lo concreto, el soy, el quiero, el ofrezco y el espero, el doy, el recibo".
(pág. 19)

El eje de la narración es la cita con el gerente y la obsesión por la puntualidad que lleva al personaje al autosadismo y de aquí a un desdoblamiento del tiempo en cronológico y subjetivo. El sujeto tiene que llegar a la cita con el gerente, objeto deseado ardientemente a causa de su deseo de grandeza. Para alcanzar su objetivo la única barrera que tiene que salvar es la del tiempo, dejarlo pasar y llegar a las 9 y 15, algo que inexorablemente tiene que suceder. Por lo tanto, y personalizándolo, puede considerarse al tiempo como ayudante del sujeto, aunque en el plano subjetivo de la acción se convierte en opositor, debido a que su característica es la rapidez, este tiempo pasa velozmente por lo que el sujeto no va a poder alcanzar su meta.

El medio de que se vale para llegar a la cita es el ascensor, que desempeña, también, un doble papel. En el plano real es un medio, pero en el subjetivo se convierte en obstáculo:

"La aguja se movió a las 9 y 3 minutos, pasó al quinto y cuarto, se detuvo en el tercero. ¿Por qué diablos no llega? . Pensó en las garantías de las escaleras",
(pág. 19)

Se da así una narración en dos planos, el real en el que se presenta un tiempo cronomógico señalado por horas y minutos de acuerdo con la intensidad emotiva de la acción. Podríamos enumerar los actos que acusa este tiempo: 6 levantarse, 7 hacer crucigramas, 9 llegar al ascensor, 9 y 5 tomar el ascensor, llegar al piso de la gerencia.

El plano subjetivo comienza a partir de las 9 y 5 y depende de la situación existencial del personaje:

"No logra precisar las 9 y qué con exactitud, pero al llegar la oscuridad presiente que la aguja está más abajo de las 9 y 15, quizás la 9 y 17".
(pág. 24)

Este segundo tiempo tiene una duración subjetiva de acuerdo con la tensión anímica del personaje. A partir de la 9 y 6 del personaje, comienza la paulatina creación de un mundo irreal: desaparecen las otras personas que iban en el ascensor; 9 y 7 el tiempo externo empieza a valer en segundos; 9 y 9 intento de explicación lógica de lo

ocurrido; 9 y 11 la angustia le hace sentir que va a asfixiarse; 9 y 15, quizás 9 y 17 la tensión llega a su cima, la angustia lo transforma física y moralmente:

> "La luz se enciende un momento, más veloz que un parpadeo, al punto de que apenas si tiene tiempo de reconocer su propia cara, su cara horrorizada, con los ojos abiertos, sin más expresión que el miedo denso, espeso, concreto y absoluto. La boca torcida, los dientes apretados, las mandíbulas en esfuerzos de fuerzas innecesarias. Filos de músculos y el sudor como un baño de calenturas sobre una piel abierta, entre manchas rojas y los poros ya cicatrices moradas".
> (pág. 25)

"¿El gerente y su cita? ¡Que se vayan al diablo! Ahora lo importante es salir de aquí, salir de la trampa..."
(pág. 24)

El uso de este tiempo subjetivo, el de mayor intensidad e importancia en el cuento, lo coloca dentro de un surrealismo que centra su interés en la presentación de lo onírico. Todo ha sido un sueño, un sueño de vigilia creado por el protagonista:

> "Se sonrie, la seguridad en sí mismo renace, está soñando, soñando simplemente, soñando que sueña, con los ojos cerrados, porque del autosadismo no hay quien se salve, sueña que sueña con pesadillas ..."
> Pág. 26)

Pero el juego temporal no es una simple técnica narrativa; tiene un significado más profundo, es un modelo que sirve para calificar al hombre de acuerdo con el valor que le da:

> "La concepción del tiempo en cada uno indica el grado de vida interior, no hay mejor índice. El que lleva cuenta de los segundos es poderoso, rico en sensaciones, combativo y violento ..."
> (pág. 20)

Partiendo de semejante calificación, tenemos la caracterización del personaje. No se puede hablar de un personaje individualizado, no tiene nombre ni lo necesita, ya que es un "personaje tipo" que representa al hombre medio de una gran urbe en la sociedad actual. El hombre que tiene que luchar ferozmente para conseguir algo, angustiado por la necesidad de llegar a tiempo para alcanzarlo. La minuciosidad con que se describe minuto a minuto la angustia del sujeto, hace que esa misma angustia sea transmitida al lector.

El desenlace se presenta en una forma brusca, inesperada, como corresponde al despertar de la pesadilla que se ha estado soñando. Es una vuelta a la realidad en la que el tiempo cronológico ha seguido su marcha, lo que permite al personaje alcanzar el piso de la Gerencia.

¿Para qué matar a la condesa?. Es el cuento que cierra el libro. Desarrolla ampliamente el tema social insinuado en los relatos anteriores.

Se parte de la creación de una ciudad ideal que no llega a serlo. Se sitúa en un ambiente real, pero cuya descripción, en algunas ocasiones, nos recuerda el ambiente de un cuento de hadas:

> "Una niña dulce y poética que sembraba geranios, mientras soñaba con hacer en la misma colina una iglesia de torres y puntas, blanca, como un balcón sobre el precipicio para recordar las caídas y ampliar la plegaria hacia el cielo, que eso era la

síntesis de un templo. Y la iglesia no podía estar sola, alrededor calles y casas, en círculos abiertos al serpenteo. La niña ordenó casi jugando, la siembra de pinos, cedros, cipreses, que desde el valle subieron por la colina, sin tocar la planicie superior, el lugar de la iglesia y de las casas. Ella quería un bosque y cuando la condesita quería no había más alternativa que complacerla. Fuera lo que fuera después, la verdad es que se fundó el pueblo".

(págs. 105–106)

Se encuentra así una coincidencia ciudad = condesa, la cual se rompe por causa de un cambio de régimen; se ha producido una revolución cuya consecuencia es el asesinato de la condesa.

El asesinato es el eje de la narración desde su punto de partida. El interés por conocer algo acerca de él hace pasar al análisis de la condesa y de la revolución. Al hacerlo se siente que el narrador desaparece, ya que el relato es atribuido a una fuente ajena a él, es como una especie de compilador que se limita a ordenar y presentar sus opiniones sobre los hechos, lo que lleva a un contacto más director con ellos, como si las informaciones fueran dadas a los lectores mismos o ellos estuvieran oyendo los testimonios, pues la grabadora es el medio por el que se narra. Varios personajes desfilan dando diversas opiniones sobre la condesa, que se ha convertido en el centro de interés.

He aqui algunas opiniones de la gente del pueblo:

"Porque era un demonio de voluntad y de capricho, vieja bruja, malvada como pocas, siempre tratando con el diablo y tentándonos a matarla como se mata a un animal malo"

(pág. 106)

"Rica sí era, rica de explotación y rica por los padres y los abuelos ... Una mujer sin conciencia explotadora de estos pobres imbéciles..."
(pág. 107)

"Me dejó muy impresionado, inmóvil como una estatua. No sé si fue su voz, que retumbaba lejana, pero desprendida del mismo cielo, o el honor de que me llamara por mi nombre"

(pág. 108)

"Aquí yo no puedo, no puedo ni gritarle ni hacerle mala cara. Me gusta que le guste mi sopa, me agrada que se sonría conmigo, siento placer al arreglarle su ropa y limpiarla. Para mí es una santa, una buena mujer que no ha hecho daño"

(pág. 119)

Esta es la opinión del estudiante, decidido partidario de la revolución:

"Una vieja como cualquier otra, sin nada extraordinario, tan común como los ricachos que vimos gobernando el mundo, con una miopía hacia los intereses populares y con un afán marcado de explotar sin ninguna clase de conciencia al pobre pueblo sacrificado por su ignorancia y desvalidez"

(pág. 112)

La información dirigida al Comisario acerca de las actividades de la condesa en el régimen anterior; no se sabe de quién procede lo que podría indicar la presencia de un narrador observador que le da aparente carácter documental al relato:

"Señor Comisario, la condesa no tiene propiedades, no aparece nada en el registro. Los campos, las calles, las plazas, la iglesia, todo está traspasado hace años al pueblo. Las propiedades en la capital las vendió hace tiempo y fue un dinero que empleó en pagar nuevas construcciones, mejorar la cañería y los servicios. ¿Qué hacemos, señor Comisario? La condesa está limpia de culpa, no es propietaria, no es rica, no es explotadora, quizás más bien haya sido explotada"
(pág. 117)

La presentación de estos diferentes juicios introduce en el cuento la técnica del punto de vista que permite enriquecer el conocimiento del mundo narrado, especialmente por las contradicciones que ofrecen. Esta diversidad de opiniones establece la función pática de la narración, obligando al lector a un estudio detenido de las declaraciones, al mismo tiempo que le da la oportunidad de que saque sus propias conclusiones.

Hay, además, otro modo de conocer, por medio de una narración de recuerdos de un pasado remoto, en que alternan un narrador omnisciente y una presentación directa del pasado. Esta técnica sitúa al cuento dentro de la narrativa más moderna, al enfrentar al lector directamente con los hechos:

"Ves, mamá, yo no quería nada de la vida, y todo se me ha ido, pero el pueblo es cada día más hermoso y su gente tal vez tenga la felicidad que se me fue de las manos cuando te fuiste"
(pág. 114)

Los recuerdos amplían el punto de vista sobre la condesa. Ella aporta nuevos datos sobre sí misma con lo que el lector puede juzgar no sólo a la condesa, sino, también, a la revolución.

La técnica narrativa es compleja, se da en varios planos narrativos y temporales, lo que exige la atención del lector.

Presente	**Pasado mediato**	**Pasado remoto**
Asesinato. Llegada de los periodistas al pueblo. Recogida de informaciones. La narración está dada desde el que hemos llamado narrador compilador.	Relaciones pueblo-condesa. Revolución. Apresamiento de la condesa. La narración está dada desde el punto de vista de los personajes, y la presencia de un narrador observador, que produce perspectivismo y relatividad de los hechos.	Relaciones familiares: condesa-pueblo-esposo. Relaciones condesa-pueblo (desde el punto de vista de la condesa) lo que implica la venta de propiedades. La narración está dada por un narrador protagonista a que evoca su pasado con escenas que lo actualizan y llegan directamente al lector.

Sólo diferencias tipográficas que aparecen únicamente en el pasado remoto, marcan esta traslación temporal, ya que no hay ninguna otra clase de enlace entre los distintos planos. En ellos, y de una maera brevísima, se condenan años y años, la historia de una persona y una ciudad, en las cuales se ha producido un claro proceso de mejoramiento y degradación.

Mejoramiento por obtener

Desde el punto de vista de la condesa	**Desde el punto de vista del pueblo**
Hacer progresar al pueblo	Librarse de la condesa
Proceso del mejoramiento por obtener	
Cesión de sus propiedades	Revolución que lleva a un cambio en el sistema de gobierno
Mejoramiento obtenido	
El pueblo ha alcanzado el progreso	Desaparición de la condesa y triunfo de la revolución
Degradación por obtener	
	Desde el punto de vista del pueblo
	Represalia contra la condesa
Proceso de degradación	
	Apresamiento y muerte de la condesa
Degradación obtenida	
	La condesa es castigada por su supuesta condición de antiguo privilegio.
	El pueblo pierde muchas de las mejoras conseguidas anteriormente.

La ausencia de proceso de degradación de la condesa, la convierte en un personaje enigmático que no es juzgado en el relato, el juicio debe realizarse fuera de él, como ya se ha indicado. El esquema muestra, también, cómo aquello que se había considerado como un mejoramiento se ha convertido en degradación para todos, quizás porque todos estaban equivocados en la manera de realizar sus ideales, como explícitamente señala el cartelón del niño: " ¿Para qué matar a la condesa? "

Esta es solamente una posible interpretación, puede haber otras muchas, puesto que la finalidad de este cuento no es narrarnos un hecho ya resuelto, sino despertar inquietudes, plantear una problemática y dejar el campo abierto a la libre interpretación del lector.

NOTA. Las citas textuales han sido tomadas de "Hoy es un largo día", Carmen Naranjo. Editorial Costa Rica, 1974.

PINCELADAS FOLKLORICAS CHILENAS

"A pesar de su largo y quebrado territorio, Chile es el más unido y el de más ardiente sentimiento nacional entre los países de la América Española".

Lord Bryce.

Lic. María Esther Camaño de Arias *

1.0 INTRODUCCION

El propósito de este trabajo es dar a conocer diversas manifestaciones folklóricas del pueblo chileno.

Empezaremos citando las diferentes hipótesis que existen en torno al origen de su baile nacional: la cueca, complementándolo con ejemplos de los tipos que de ella se cantan, sean sus raíces netamente populares o salidas de plumas de poetas profesionales.

Tomando luego las fiestas del campo, comenzaremos por hablar del hombre típico del campo chileno: el huaso. En un intento de describirlo a él, a su atuendo, y a su ambiente, nos detendremos algunos instantes en las fiestas que lo hacen vibrar, fiestas éstas, que constituyen la expresión más pura de sus sentimientos y costumbres.

Fiestas que son un "*aro*" en la difícil vida campestre. Momentos en que juntos, patrón y mozo, celebran con regocijo la época de la cosecha, de la selección de animales, o simplemente recuerdan antiguas costumbres, las que, con la acción del tiempo han llegado a formar parte de sus festividades tradicionales.

Daremos un vistazo, también, a uno de los aspectos más conocidos que conforman el folklore chileno: la habilidad manual.

Expresiones artísticas transmitidas de padres a hijos durante generaciones y que mantienen aún sus características iniciales. Expresiones, en las que el hombre proyecta sus más íntimos pensamientos sobre aquello que le es amado: su familia, su mujer y sus hijos; su hogar, ese techo que lo cobija en las frías noches de invierno, el paisaje que lo rodea, el campo abierto, el campo que lo hace sentir libre.

Finalmente veremos al hombre del campo envuelto en creencias y supersticiones, descubriremos que a pesar de la rudeza del clima, del trabajo mismo, su alma ingenua se conserva intacta. Y, cómo, el rudo hombre que doma a un potro, lacea una res, o zapatea con gallardía su baile nacional, es capaz de realizar los más extraños ritos en pos de la buena fortuna o simplemente por continuar la tradición que heredó de sus antecesores.

---

* Profesora de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

PLAN

1.0 INTRODUCCION

2.0 BAILE NACIONAL: LA CUECA
- 2.1 Origen y estructura.
- 2.2 Tipos
  - 2.2.1 Amorosas
  - 2.2.2 Picarescas.
  - 2.2.3 Populares.
  - 2.2.4 Cultas.

3.0 FIESTAS CAMPERAS.
- 3.1 El Huaso.
  - 3.1.1. Su Caballo.
  - 3.1.2. Su Montura.
  - 3.1.3. Sus Espuelas
  - 3.1.4 Sus Estribos.
- 3.0.1 El Rodeo.
- 3.0.2 Topeaduras.
- 3.0.3. Pisar la Uva.
- 3.0.4 Trilla a Yeguas

4.0 EL ARTE POPULAR
- 4.1 En Barro.
- 4.2 En Cestería.
- 4.3 En Metales.

5.0 FIESTAS RELIGIOSAS
- 5.1 La Cruz de Mayo.
- 5.2 San Antonio.
- 5.3 Noche de San Juan.

2.0 BAILE NACIONAL: LA CUECA

2.1 Origen y estructura.

Al ver bailar una cueca bien *avivada*, mejor *zapateada* y *escobillada* a una pareja de huasos bien *entaquillá*, es normal que nos entusiasmemos y gocemos libremente del hermoso espectáculo sin detenernos a pensar en el orígen de este baile.

Hay quienes sostienen que el baile fue traído a Chile por los negros de Guinea a través del Perú. Otros, que de los mismos negros, el baile pasó de Chile al Perú. De allí que antes a la zamacueca se la conociera como *"la chilena"*, hoy la marinera.

Para Benjamín Vicuña Mackenna, escritor e historiador chileno del siglo XIX, la cueca o zamacueca es de origen negro. Así lo escribió en un trabajo publicado en 1882, en el que lo asegura, basándose en el testimonio de Julián Mellet, un buhonero francés, quien en 1814 pleno período de la Reconquista Española, paso por Quillota donde vió bailar la zamacueca y la describe así:

"Esta danza se ejecuta al son de la guitarra y del canto, los hombres se colocan frente a las mujeres y los espectadores forman un círculo a su alrededor, los que cantan y palmotean las manos, mientras los bailarines con los brazos un poco levantados saltan, se dan vuelta, hacen movimientos atrás y adelante, se acercan los unos a los otros y retroceden en cadencia hasta que el sonido del instrumento o el tono de la voz les indican que vuelvan a juntarse".

No cabe duda que en estas características no sólo se reconocen algunas de las actuales manifestaciones de la cueca, sino también las del *lariate*, baile africano.

Sin embargo, uno de los más insignes escritores chilenos, Alberto Blest Gana, en su obra "Durante la Reconquista", que transcurre en 1814, hace bailar cueca a lo más selecto de la sociedad capitalina y la describe como un baile que "ha de hacerse con mesura y seriedad en el rostro".

Otros, como el musicólogo argentino, Carlos Vega, aseguran que durante el coloniaje sólo hubo dos grandes centros culturales en Sudamérica: México en Nueva España y Lima en Nueva Castilla o el Perú, entonces el origen de la cueca sería limeño.

Ciertamente nada podemos agregar para clarificar el origen de la cueca, baste sí citar parte del estudio realizado por el maestro Don Pedro Humberto Allende, Premio Nacional de Arte, quen ha dedicado gran parte de vida a desentrañar en alguna forma el origen de la cueca.

Dice Pedro Humberto Allende que, su origen debe buscarse únicamente en los colonizadores españoles, ya que este baile carece de toda influencia indígena en su formación. Para demostralo hace un paralelo entre el desarrollo musical de España y el de Chile.

El arte popular español procede del oriente. En Chile, en los ritmos y en algunos giros melódicos se reconoce también su origen oriental.

Los musulmantes hispanos inventan y propagan la canción con estribillo, en romance vulgar que se llama *zegel*, de donde nacieron las formas *petenera* y *jota*. La canción con estribillo es la más popular en Chile.

La zamba era una fiesta morisca con música y baile al aire libre. En la zamba, dice Allende, cree haber encontrado el origen de la cueca chilena así como el de su nombre: zamacueca.

El aspecto más característico de la danza popular española es que sea al aire libre. Igual forma singulariza a la danza popular chilena.

En cuanto al origen de la palabra tonada, el romance de los juglares que fueron a la Corte de Alfonso X de Castilla era narrativo y empleaba una meolodía o dos con tonada para volver luego a repetir la primera. La música imitaba los pregones de la calle, *coplas* y

zambas villanescas. En algunas tonadas chilenas se intercalan pregones a modo de estribillo y con frecuencia aparece también en el ritmo de la cueca.

Cuando los danzantes españoles bailan jotas, sevillanas, fandangos o boleros mantienen inmóvil el busto mientras mueven con elegancia reposada los brazos sobre la cabeza, siendo ágiles e incansables con los pies. Esta característica se ha conservado en la zamacueca y lo comprueba la hazaña de algunos que danzan equilibrando un gran vaso de licor en la cabeza, otros enseñan su maestría y agilidad manteniendo los brazos en alto mientras giran y zapatean rápidamente en torno a una botella de buen caldo.

Quizás es este último punto el que pueda demostrar más fehacientemente —a quien haya visto bailar una— que sus orígenes se remontan a España. A pesar de ello las investigaciones al respecto continúan.

Solo nos resta decir que viendo al huaso chileno bailar su baile nacional, se piensa que le es innato, que es algo que nació con él, porque al bailarla la siente, se entrega totalmente a ella. Interpretándola con el espíritu viril, casi agresivo que le es propio, le agrega su alegría tumultuosa y su picardía cautivante.

2.2. Tipos.

2.2.1. Amorosas.

Bajo esta designación quedan todas aquellas cuecas que cantan al amor:

Yo no sé cuánto te quiero
no sé contar lo imposible
mi vida solo es bosquejo
si tú no la haces tangible.

Te amo como las aves
quieren al viento,
cual los peces las olas
de su elemento.

De su elemento, sí,
como la hiedra
del muro a que se ciñe
ama la piedra.

Sabes que para tí es mi vivir.

2.2.2. Picarescas.

Este tipo de cueca permite demostrar al cantante, por la gracia de los versos, y al bailador por la gracia de sus movimientos, la picardía y el sano buen humor que caracterizan al huaso.

Contigo quisiera estar
adentro de mi aposento,
todas las llaves perdidas
todos los herreros muertos.

Apostara dos reales
contra quinientos
que tú, niña, no sabes
los mandamientos.
Los mandamientos si,
el sexto es malo ...
malo como la gloria de tus brazos.

Acércate, hermosura
a mi locura.

Una niña es una niña
y un galán es un galán,
pero un galán y su dama
quien sabe cuantos serán.

2.2.3. Populares.

Se llama así, por los folkloristas, a las cuecas, cuyas letras se estima estan más próximas al pensar del pueblo chileno, ello queire decir que han nacido o se derivan de su inspiración y de sus más íntimos sentimientos. Entre este tipo se cuentan las escritas por ciegos iletrados, poetas de guitarrón (instrumento derivado de la guitarra española, su ejecución es dificultuosa por las dimensiones del instrumento, es usado preferentemente por los cantores en las fiestas populares, encuentros de payadores, velorios o festividades religosas de los campos).

Contra los envidiosos
tengo un remedio
y es ocultar, querida,
que nos queremos.

No sé por qué motivo
dice mi madre,
que yo querer no debo
jamás a nadie.
Jamás a nadie, sí,
¡ay, Dios que pena!
quiera que no conozca
la hierbabuena.

Si entiendes lo que digo
vente conmigo.

Eres chiquita y bonita
y eres como yo te quiero,
pareces campanilla
hecha de mano de platero

A una niña chiquitita
un carpintero

creyendo que era tabla
le abrió un aujero

Le abrió un aujero, sí,
Y ella decía
"No echís a perder niño,
la mercadería".

Son las niñas chiquititas
muy rebonitas.

2.2.4. Cultas.

Se llama así a las cuecas cuyas letras salieron de plumas de poetas profesionales, es posible que este tipo de cueca se haya bailado en salones de la alta sociedad, pero sin duda que el talento del artista no logró interpretar el sentimiento popular.

Cuán fresca la mañana
sus alas bate
lo que la aurora ríe
llora la tarde.

¡Así mi vida ha sido
duro contraste,
y temo que llorando
mi vida acabe,
mi vida acabe, si,
mi vida acabe!

Pasa corriendo el agua
sin saber donde
va a parar, y cantando
corre que corre.

Así pasa la vida
por entre flores
sin ver los arenales
que al fin la absorben
que al fin la absorben, sí,
que al fin la absorben.

3.0 FIESTAS CAMPERAS

3.1 El Huaso;

La vida popular y el vestuario típico chileno están íntimamente vinculados a la naturaleza, a las relaciones del hombre con el campo y el paisaje.

El territorio chileno es muy largo, 4.270 kilómetros de norte a sur, ello ha significado que plumas famosas, entre otras las de Góngora y Marmolejo, se refieran a él diciendo: "Es el Reino de Chile y la Tierra de la manera de una vaina de espada, angosta y larga", o simplemente: "Es Chile norte sur de gran longura", como la pintara,

magistralmente Don Alonso de Ercilla y Zúñiga al cantarlo en su obra "La Araucana".

En el pasado, hombre y caballo debieron atravezar villorios, subir o bajar faldeos o desiertos ... En fin, transitar siempre por vías variables; entre matorrales, rocas y esteros, durmiendo bajo los árboles o sobre la montura. Perfilando así sus sentimientos y costumbres.

Es por ello que, se hable de un modo de montar, de hablar o de mirar "a la chilena". Y en esta forma, aparece la imagen del huaso. Huaso, deviene del araucano: *HUASU*, significa espalda o anca.

Los indios llamaron huasos a los hombres que veían montados sobre la espalda o anca del caballo. De allí entonces, que la expresión huaso significa "hombre de la caballo".

El huaso se caracteriza, especialmente, por su gran amor a la tierra y al caballo, por su hablar sentencioso, burlón y socarrón. Su figura es la conjunción de las diversas épocas de la nación, desde la llegada del español a mediados del siglo XVI hasta la fusión final con las razas del territorio. De esta mezcla heredó la bravura y la elegancia que le son tan singulares.

Las principales prendas de vestir que componen su atuendo son: Chaquetilla corta, acinturada, que va suelta, no apretada, casi sin solapas –o éstas muy delgadas–, con hileras de botones chicos de adorno junto a los dos cortes laterales al llegar a la cintura, y en las terminaciones de las mangas. Chaleco muy abierto sobre una camisa blanca de cuello muy bajo cuya pechera va dobladillada algunas veces. En la cintura, el huaso, lleva una ancha faja de lana bien hilada, de colores blanco o negro y que va muy apretada al cuerpo. Combina todo con botas de cuero negras, altas, que llegan más arriba de las rodillas, se aprietan desde afuera con broches y correas, además de tacos altos indispensables para sostener las grandes rodajas metálicas de las espuelas. El sombrero, sobrio, cortante, de copa aplanada en el techo, como el sombrero cordobés de los toreros españoles, de cinta delgada siempre, a veces un cordón torcido que termina en una borla hacia el lado izquierdo de la copa. Aunque se usan también sombreros de tonos grises, cáscara, azulado, su color común es el negro.

3.1.1. Su Caballo.

En el año 1540 llegan a Chile, con el Conquistador don Pedro de Valdivia y sus soldados 75 caballos, entre potros y yeguas. Un caballo valía tanto y más aún que un soldado. Un caballo valía dos mil pesos y un soldado a pie la mitad de su valor. En 1545 ya se dictan las primeras disposiciones y multas para los propietarios que dejen pastar libremente a sus animales, o para quienes tomen caballos o yeguas ajenos. Estos deben permanecer en grandes cercados bajo el cuidado de un hombre muy bien remunerado por su trabajo. Posteriormente, en el año 1553, las medidas son aún más drásticas. "Se cortara la mano al indio que apredree o fleche a una yegua". Esta pena tan bárbara se origina a raíz de que los indios al ver la importancia que tiene el caballo para el español, trata de eliminarlo.

El caballo chileno es de origen mitad morisco y mitad andaluz. Es de andar elegante y levantado, muy apropiado para lucir jinetes en días de fiesta.

3.1.2. Su Montura.

El equipo ecuestre llevado por los españoles, fue adaptado con el tiempo a las necesidades de la naturaleza, haciéndolo cada vez más funcional. Añadiendo o reemplazando artefactos. La silla de montar se base en una estructura de madera de dos fustes (tablas laterales) que unidos a dos borrenes (arcos) sobresalientes, uno delante y otro atrás, forman en la cavidad central el asiento del jinete, cubiero de cuero grueso fijo.

Encima se ponen, libremente en la práctica, choapinos, chamantos, pellones de tejidos, cueros de oveja o cabra, para amortiguar el peso sobre el lomo del caballo. Una cinta de cáñamo rodeando el vientre del animal, aprieta la montura.

3.1.3. Sus Espuelas.

El huaso chileno utiliza espuelas metálicas de grandes rodajas con muchas puntas —alrededor de cuarenta—, metidas en una espiga adecuada a su tamaño —hasta de doce centímetros de largo—, y de cierta anchura puesto que todo el artefacto va adornado de caladuras o adornos damasquinos.

Las espuelas que llevaron los españoles a Chile eran relativamente sencillas, una rodaja corta de seis u ocho puntas, sin caladuras ni adornos. Poco a poco las espuelas fueron haciéndose más novedosas a medida que se desarrollaba la artesanía y los recursos económicos de la colonia respectiva lo permitiesen.

En Chile, la obra manual fue estimulada por los jesuítas, que eran quienes abastecían a los grandes señores, entiéndase Gobernadores, Encomenderos, Mayorazgos y autoridades eclesiásticas.

3.1.4. Sus Estribos.

Los estribos del huaso son de madera tallada alrededor del pie, hechos en un trazo de palo socavado. Llegó a Chile desde España a mediados del siglo XVIII, específicamente de Asturias. Al igual que las espuelas, eran los jesuítas quienes se encargaban de su ejecución, destinados a personalidades militares, civiles y eclesiásticas.

El estribo actual utiliza la madera de la región respectiva. Antiguamente se utilizó sólo la del quillay porque no se resquebraja y es de dureza excepcional, ahora son corriente los estribos de roble, laurel, sauce, que poseen casi idénticas cualidades.

El estribero toma el corte de madera en bruto, no verde, no húmeda, para la parte en forma de babucha, y empieza a tallarla. Este es un oficio que se trasmite de padres a hijos generalmente,

3.2.1. El Rodeo.

El rodeo es la ocasión en que el huaso da muestra de su gran destreza sobre el caballo. Esta acción se realiza en Otoño, en todas las haciendas de Chile. Es la época de proceder a juntar el ganado disperso en los campos de pastoreo y llevarlo hasta los corrales para ponerles la señal de su dueño. Esta faena la realizan huasos y peones, arduo trabajo en el que deben arriar miles de animales, reconocerlos, contarlos y marcarlos.

Una vez reunido el ganado, el mayordomo de la hacienda elige los destinados a venderse y a matar, el resto se suelta. En esta oportunidad también se seleccionan los caballos que se necesitan para el servicio y los potrillos que es preciso amansar.

En efecto, rodeo es la acción de rodear, o el sitio donde se reúnen los animales para su selección. Pero el rodeo que atrae a miles de espectadores y acapara su atención es el que se realiza en la "medialuna". Este es un torneo que se efectúa en una pista de 40 metros de diámetros en un círculo perfecto. El piso es de arena con salitre y las graderías se ubican en forma circular.

La media luna cuenta con portones que permiten la entrada y salida del animal que va a correrse comúnmente novillos o vaquillas. Es corriente en estas fiestas que el patrón forme pareja con el capataz o un mozo, el que es el encargado de auxiliarlo.

Una vez que el animal penetra al semicírculo, un grito estridente provoca su carrera a fin de que intente buscar la salida; por su parte el jinete picando espuelas avanza sobre el novillo, apretándolo en una especie de tenaza formada por las cabalgaduras, de esta forma

el animal es sacado casi en vilo hacia la izquierda o derecha. El animal intentará, por cierto, escabullirse, a lo que el jinete responderá con la "atajá". Así el novillo les da la oportunidad de exhibirse ante el público en la maestría y variedad de las atajadas. Estas deben ser perfectas, limpias, para triunfar ampliamente, en caso contrario solo se obtienen puntos.

El público anima a los jinetes con gritos, indicándole al mismo tiempo lo que deben hacer:

¡Atrácele, manta pacá!
¡Dale la orilla, manta rosilla!
¡Dale la quebrá, manta rosá!
¡Echalo p'allá, manta rayá!

Además de la cueca y el colorido característico del paisaje, dan brillo a este torneo los concursos de silla, de riendas. En esta oportunidad se ve a los huasos montando hermosos y elegantes caballos, dóciles a la mano que los guía haciendo el "ocho o la sentada". Los premios, de acuerdo a la celebración, consisten en aperos de montar, de factura netamente nacional.

3.02. Topeaduras.

Esta es una prueba destinada a demostrar la destreza de los caballos y el dominio que sobre él tiene el jinete. Los caballos deben empujar sobre una vara en la que apoyan sus pechos, tratando de hacer salir de ella a los contendores restantes.

La vara es, corrientemente, de eucalipto, de seis a diez metros de largo, gruesa, lisa, cilíndrica, colocada firmenente sobre horcones a la altura del pecho del animal; sirve para topear, o sea ensayar la fuerza del caballo, deslizándose de pecho a ras de la vara, empujándose el uno al otro. Vence el que hace que el contrario pierda su lugar en la vara.

El origen de la topeadura puede decirse que fue casi casual. Antiguamente muchos jinetes, ya fuese por prisa o por excibicionismo, se detenían en las puertas de las posadas, y, sin desmontarse se hacian servir un trago.

Se les servía aloja o ponche con malicia.

La "malicia" era el aguardiente, que a vista del consumidor se agregaba a la bebida, y esta operación típicamente huasa se llamó "tres chorreras y nueve gotas". Las chorreras de aguardiente, tenían como finalidad matar la crudeza del agua, y las nueve gotas, eran simplemente para la buena suerte. Este "trago de pasadita" se alargaba y en tanto iba nublando la mente de los clientes e instándolos a desafiarse el uno al otro y demostrar el dominio sobre el caballo. A los más molestosos no se le vendía más, a lo que el afectado respondía echando su cabalgadura contra la puerta del local con el objeto de derribarla. Esta motivó a la larga, que los comerciantes, para protegerse física y económicamente, plantaran frente a sus negocios horcones de roble y sobre ellos largas varas de ciprés. Así, los clientes "de paso" continuaron demorándose en "empinar el codo", —ahora sin perjuicio para el posadero— y las disputas posteriores poco a poco se conviertieron en un espectáculo.

3.0.3. Pisar la Uva.

En medio del olor a orujos, del ajetreo de fudres, pipas y tinajas, se realiza, al igual que en la antigüedad, en algunos lugares pequeños de Chile, la labor de pisar la uva.

Durante esta operación el grupo de "pisadores" es estimulado con frases de cierto ritmo, haciendo en esta forma más rápida y alegre la tarea.

Un hombre dice una frase, que puede ir improvisando, y el resto le responde con un estribillo:

Caballero don Perote
Contestan los pisadores:
! Andajayalá!
Con voz de mando
Pise usted más fuerte
la respuesta
! Andajayalá!
Con el mismo tono
Hijo de mujer mañosa

3.0.4. Trilla a Yeguas.

Este es un torneo que consiste en que un grupo o un piño de yeguas amaestradas, arreadas por jinetes, pisoteen las gavillas de trigo al tiempo que corren en círculo. Los huasos lucen sus mejores aperos y sus más vistosos mantos mientras esperan en torno a la parva con el grito de ¡Ah yegua ...! ¡Ah yegua ...! en los labios.

Como en toda clase de torneo típico, en la trilla no queda ajena la guitarra, el arpa y el baile de la cueca. Se bailan y cantan canciones del folklore, se beben los mejores mostos y se comen sabrosos asados.

Como conclusión puede decirse que la trilla es la fiesta de la cosecha, cuando el trigo es molido a yegua, en un recinto preparado para el caso, que brinda además la oportunidad de lucimiento a caballo y jinete.

4.0 EL ARTE POPULAR

4.1 En Barro.

Dentro de la Antropología la cerámica –barro cocido– corresponde a la etapa del empleo de recursos naturales. Es así como, primitivamente, se utilizó el barro para confeccionar objetos de uso doméstico, fuese éste el de guardar, o preparar, comidas y líquidos o de receptáculo en la ordeña.

La producción de objetos de cerámica se ha visto disminuída por el desarrollo industrial, pero, en sitios campesinos de escasos recursos se confeccionan de acuerdo a las necesidades y las costumbres.

Igualmente las formas de las antiguas cerámicas van desapareciendo, debido a que se las confecciona con fines comerciales. Uno de los lugares más famosos por su obra de barro es Pomaire, por su cercanía con Santiago y Melipilla, esta última, la ciudad más industriosa de la colonia hasta camienzos del siglo pasado.

Las cerámicas se distinguen por su fino color rojo y el brillo de su superficie. También se las pinta de negro.

Para la elaboración de las figuras, se extrae la greda de las minas del cerro "La Cruz", situado en un extremo de Pomaire, ésta se amasa con pasta o barro.

La greda que se saca de las minas se presenta en trozos ligados entre sí en forma natural y reciben el nombre de "*pellas*", es grasosa y bastante impermeable por lo que debe permanecer en remojo durante tres o más días hasta que pueda ser móldeada. Se limpia, luego se retiran las impurezas –piedrecillas, restos de madera, ramitas–. Una vez purificada a cierto grado se le agregan los otros elementos complementarios, esto es arenisca (arena fina) que tiene efecto desgrasante, y barro que facilita la fundición. Posteriormente se hacen pequeños "bultitos o "lulitos" a mano los que ponen sobre una base y se estiran hacia arriba, siguiendo el proceso de continuidad en espiral, alisando la superficie con el roce de las manos, luego se moja y se saca brillo con piedras muy lisas. Finalmente se aplica el "colo", sustancia lechosa que ayuda a abrillantar el color.

4.2. En Cestería.

La cestería es aún más antigua que la cerámica. El razonamiento que se hacen los estudiosos y la tesis que formulan dice: es más sencillo recurrir a los vegetales, es más fácil recoger plantas y tallos, ramas y hojas para hacer cesteras o cubrir hendiduras. Pero, al contrario de la cerámica, la cestería es suceptible a la acción del fuego, es por eso que lentamente pierde campo.

En el extremo norte de Chile, en Arica, vivieron en el pasado, pueblos que poseían agricultura. Cultivaban el maíz, zapallo, camotes, frijoles, calabazas, de donde sacaban los elementos materiales para la confección de objetos para uso doméstico. Estos objetos eran cestas, platos, vasos, esteras, o en el transporte de materiales.

Ahora bien, en el interior de la provincia de Antofagasta, en el pueblo de San Pedro de Atacama, se empleó de preferencia la totora, como material vegetal. Se la utilizó en la construcción de techos de casas y en la manufactura de delantales y esteras.

Entre los procedimientos más antiguos es necesario nombrar el de "aduja" o acordonado y el que más se repite hasta ahora, "el entramado".

La aduja. Se trata de un cordón hecho de fibras vegetales –totora, pajonal, cortadera–, más o menos largo, según el tamaño de la pieza, se va coligando en espiral a la redonda, avanzando y luego disminuyendo la redondela de acuerdo al propósito que se persigue. En esta forma se hacen capachos para colgar a la espalda, cestas abiertas, vasos altos, bolsas, carteras, u otras. Actualmente sólo lo hacen los araucanos en las zonas donde aún hay familias de su raza.

El entramado. Es el sistema de fabricación que se usa en la actualidad en los canastos populares de acarreo.

Existe además el sistema rectilíneo, utilizado en cestería fina de paja de trigo. Se reconoce como rectilíneo cuando se desarrolla en tableados rectos y puntas angulares, y a "lo chino" cuando toma formas redondeadas.

4.3. En Metales.

Quienes trabajaron los metales en Chile fueron los araucanos. De los españoles aprendieron la práctica de la herrería, fundición de metales, la forja del hierro, y, el oficio del platero. En sus tierras, sólo utilizaban la greda y la madera para los objetos de uso corriente, pero donde emplearon la plata fue en la confección de joyas para sus mujeres, puntas para lanzas y frenos para sus caballos.

Entre los objetos típicos de plata que existen actualmente figuran los adornos pectorales llamados también *trapelacuchas* y consisten en dos cadenitas paralelas planchadas en cuyo final cuelga una cruz floral de puntas ovoides. Otro adorno son los *trariloncos* cadenitas de discos como monedas destinadas a embellecer la frente de las mujeres. Sin embargo, ya casi no se usan públicamente y sólo aparecen en las fiestas colectivas.

5.0 FIESTAS RELIGIOSAS

5.1 La Cruz de Mayo.

Tradición cuyas raíces provienen de España, donde, desde tiempo inmemorial, se celebra, con variantes, según las regiones, efectuándose ritos especiales, en los que, las flores constituyen el elemento más importante. Con ellas se adornan los altares, cestas, o los platillos que portan los niños y niñas que recogen el "cuartillo para la Cruz". En

Cataluña los niños y las niñas, llevando los platos, piden una limosna con las palabras:

"Vosté, seyor galán que te la cara de
diamant un dineret per Santa Creu".

En tierras de Castilla los niños cantan así:

Comencemos a cantar
en el nombre de Jesús
comencemos a cantar
el día de Santa Cruz.
Aunque soy el Mayo
y visto de flores,
ahí viene San Juan
que las traerá mejores.

En Chile, esta tradición se remonta a tiempos de la Colonia. Los Misioneros católicos, desconocedores del idioma de los indios como una forma de evangelizar, inculcaron la devoción en la Cruz. Es así, como fijaban ésta en las colinas y valles; al pie de las que se celebraban los oficios religiosos. Además, organizaron las hermandades, cuya finalidad era mantener el culto a la cruz y tributarle homenaje durante el mes de mayo.

5.1.1. En el campo.

La fiesta de la Cruz de Mayo se celebra de diversas maneras. La Cruz, hecha de ramas de chequén (árbol típico) es puesta sobre una quincha (lámina de madera) y luego vestida con ofrendas florales, se completa con la confección de luminarias o tabas (fogatas que arden en homenaje a la Cruz) generalmente, de cañas huecas, cochayuyo (algas secas) y ramas, las que, al ser consumidas por el fuego crepitan dando gran colorido a la celebración. Y, para hacer aún mayor el jolgorio, al mismo tiempo, se disparan petardos.

Ya sea en las casas o ya en La Gran Cruz del pueblo, se realiza la ceremonia de "vestir la Cruz", que consiste en colocarle lienzos en cuyo centro se han estampado símbolos de la Pasión.

Esta ceremonia se inicia el primer día de mayo y finaliza con la de "desvestir la Cruz" el 31 de dicho mes, fiesta, ésta última, en que participa todo el pueblo en el rezo del rosario y en el canto de las letanías.

Por los años del 1860 y fracción, la celebración incluía también el estreno de vestidos, zapatos y sombreros, matar vaquillas, cerdos, pavos y gallinas, para, que junto con el "gloriado" (vino tinto con frutas, en algunos casos puede ser tibio) sirviera para atender a los asistentes a los rezos en las frías noches de mayo.

Los niños, al igual que en su país de origen, tampoco quedan ajenos a esta festividad. Su misión es la de salir a las calles con cruces livianas al hombro y pequeños canastos y fudres (bolsas de cuero) a pedir algo para la Santa Cruz.

Hermanos y hermanas, una limosnita
para la Cruz de Mayo. Cualquiera cosa,
lo que a ustedes les nazca del corazón,
en la inteligencia, que no somos
fijados, nosotros recibimos de
todo, : plata, carbón y hasta
cabos de vela para la Santísima
Cruz.

Los mayores, en tanto, centran sus acciones en La Gran Cruz del pueblo, que dispone de cargadores, gritadores y tesoreros especiales. Al caer la tarde se realiza una verdadera Pasión de Cristo: Las Verónicas se limpian el rostro con un pañuelo que va de mano en mano, y marchan al grito de "Adelante con la Cruz".

Al tiempo que los hombres cargan la Cruz engalanada con flores, lienzos y tres cabitos de vela, acompañándose de cantos de alegría y algazara, deteniéndose en casas y haciendas a pedir limosnas por Amor a Dios.

Aquí anda la Santa Cruz
visitando sus devotos,
con un cabito de vela
y un traguito de mosto.

Unos piden un pancito, otros un cabito de vela o un bultito de cuatro patitas, vale decir; un cerdo, una vaquilla o una ternera, agradeciendo con cantos la generosidad de quienes les colaboran:

Muchas gracias su señoría
por la limosna que ha dado,
bajaron las Tres Marías
por el camino sagrado.

Cogolito de cilantro,
que por ser chancha chica
se achicó retanto.

O bien, manifiestan su descontento ante las negativas y frente a los mezquinos con estos versos:

Esta es la casa de los pinos
donde viven los mezquinos.

Esta es la casa de los hachos
donde viven los borrachos.

Aquí es la casa de los bajos
donde viven estos pájaros.

Una vez que se han recorrido todas las casas se vuelve a una de ellas, donde se coloca la Cruz en un altar, le oran, le bailan, y le dan las gracias por la ayuda recibida. Además se hace el reparto del dinero, y mientras las carnes y las legumbres se cocinan, estalla el baile que culmina con un esquinazo a la Cruz.

Existen también otras formas de honrar la Santa Cruz. Algunos se privan, en el transcurso del mes, de bebidas alcohólicas, otros, el día 31 se amanecen entonando cánticos y efectuando ritos para sanar a los enfermos se encienden fogatas con el objeto de "buscar" al Niño Dios cuando se perdió y fue hallado en el interior del templo discutiendo con los doctores de la ley.

5.2. San Antonio.

San Antonio de Lisboa o de Padua, ocupa un lugar preponderante en las creencias del pueblo, y su prestigio está basado en ser "santo casamentero e intermediario para encontrar las cosas perdidas".

En el segundo aspecto, el conjuro que anda en boca de los creyentes dice:

San Antonio bendito
que al Monte Sinaí fuiste,
al niño Jesús viste
y tres cosas le pediste,
que lo perdido fuera hallado,
lo olvidado recordado,
y lo alejado acercado.

El día 13 de junio se celebra, en Chile, a San Antonio, de Lisboa o de Padua, monje franciscano, eminente teólogo, enfermero y mejor cocinero. De Lisboa, por haber nacido allí el 15 de agosto de 1195, o de Padua, porque murió aquí el 13 de junio de 1231, en plena mocedad, a los 36 años. Distinguióse en vida por ser alegre y dicharachero, amigo de las muchachas que iban a las fuentes en busca de agua, de pastores y de rapaces, de allí que se le considere el patrono de la juventud.

A San Antonio se le representa con el Niño Jesús en los brazos, ya que, según dice la leyenda, en su celda de monje tuvo frecuentes apariciones del Niño en una cuna de nubes albas, rodeado de ángeles.

Al igual que en otros países, en Chile es también el santo que más debe soportar las extorsiones de los creyentes, ya que está considerado como el "santo de las causas perdidas". Por lo que es corriente que a él se encomienden los que han extraviado algo, sean objetos o animales, y, muy especialmente, jovencitas cuyo novio tarda en aparecer.

Una de las formas de encomendarse al santo reza así:

Padre mío, San Antonio,
que aparezca (se nombra el objeto)
si lo encuentro, te ofrezco una novena.

Los campesinos lo consideran el abogado de los animales. La creencia nace de una leyenda según la que, un hereje había, irónicamente, prometido al santo convertirse en el momento que su asno dejara la avena para postrarse ante el Santo Sacramento. Y, que al presentar San Antonio la hostia consagrada al animal, éste se arrodilló y rehusó tomar la avena que le ofrecía su amo.

Pero, ciertamente, que una de sus más conocidas, exaltadas y, porque no decirlo, explotadas virtudes es la de ser casamentero. Se dice que da marido, rico pero malo, o joven, pero igualmente malo.

He aquí entonces la razón de que a él se encomienden quienes creen que "quedarán para vestir santos", o que "el tren las deja" y recen devotamente:

San Antonio bendito
solo te pido
una bolsa con plata
y un buen marido.

Entre las oraciones dirigidas a San Antonio existe una curiosa versión, muy particular por cierto y que dice:

Padre, San Antonio de los cautivos,
vos que soy amarrador seguro, amarra,
por nuestro amor, a quien de mi quiere
huir empeña vuestro hábito y el vuestro

santo cordón, como amarras fuertes y
duros grillos, para que hagan impedir
los pasos de *Fulano* que de mí quiere huir;
y haz, mi bien aventurado San Antonio,
que él se case conmigo sin demora.

Si San Antonio tarda en convertir el noviazgo en matrimonio, la interesada, toma con una cinta, la medida de la cintura de su prometido y con ella faja fuertemente la del Santo, quien desiste de toda obstrucción.

Otras de las acciones que realizan las desatendidas contra el santo son: colocar su imagen de cabeza, sumergirlo en agua, ponerlo debajo de un brasero, darle vuelta hacia la pared, o, en casos de extrema urgencia, el que se estima sea el sufrimiento más grande para él: arrancarle al Niño de sus brazos, Existe la creencia que esta última medida tiene gran efecto casamentero. Y, merced a su ejecución el santo opera rápidamente el milagro, puesto que en vida se caracterizó por su amor al Niño; el que lo despojen de él ayuda a que interceda apresuradamente, a fin de recobrar a su compañero. Por lo que encuentra al marido que se le exige, lo presenta en el hogar y acaba por casar a la muchacha pero ... esto no quiere decir que habrá felicidad.

Sin embargo, las creencias populares son muy vastas, y si hay remedio en superar la soltería sin augurar felicidad, también los hay para asegurar felicidad y, sobre todo, la fidelidad del marido. Para lo que se aconseja coser una medalla de San Antonio en la almohada o en el colchón del lecho de matrimonio.

Al respecto existen numerosos casos curiosos. Dícese, por ejemplo, que una madre intranquila por casar a su hija, rogaba al santo:

San Antonio bendito
cara de rosa
dale marido a mi hija
que ya está moza.

San Antonio, San Antonio,
San Antonazo
dale marido a mi hija
que es tan güenaza.

Y, cómo ya se ha dicho, el santo provee marido pero no garantiza las cualidades que éste pueda poseer, por lo que la misma madre, aún más desesperada, debió rectificar su petitorio:

San Antonio bendito
cara de cuerno
así como es tu cara
así es mi yerno.

San Antonio,
San Antonio,
quítale el marío a mi hija
que es tan malazo.

5.3. Noche de San Juan

Es noche de consultas. Es noche de pruebas en torno al fuego del brasero. Es noche

de agua en torno del lavatorio. Es noche de sacar entierros. Es la noche de San Juan, que en Chile se celebra el 24 de junio.

El origen de esta creencia –que puede llamarse universal– se mezcla con vestigios de una adoración al sol. Hay quienes coinciden en afirmar que su origen se remonta al período anterior al cristianismo, a los cultos orgiásticos de Asia y Africa, por lo que los actuales ritos serían reminiscencias de los primitivos efectuados en torno a piras simbólicas de las fiestas orientales.

Por su parte, el cristianismo da a esta creencia la siguiente explicación: Dicen que Nuestra Señora fue a visitar a su prima Santa Isabel, cuando para ambas se avecinaba el nacimiento de sus hijos. Pidió María a Santa Isabel, cuyo suceso era esperado antes, le anunciase el feliz acontecimiento por medio de una señal. A lo que Isabel prometió plantar un mástil en la montaña próxima y encender en torno a él una fogata. En efecto, tiempo después María divisó en el lugar señalado el mástil y la fogata gigante.

He aquí la explicación de porque se celebre el día de San Juan con fogatas.

Para la celebración de San Juan se prepara un guiso, El Estofado de San Juan. Este se sirve en la cena de la Noche de San Juan, se compone de carne de gallina, pavo, perdices; o carne de cerdo, tocino, longanizas, y chorizos a la española, se adereza con guindas secas y vino blanco y se guisa a todo vapor.

Entre las creencias que existen basadas en la noche de San Juan, la más singular se refiere sin duda a la higuera. Unico árbol que da fruto sin dar antes flor.

Dícese que la higuera florece únicamente la víspera de San Juan a las doce en punto de la noche, y la flor no dura sino algunos segundos. El que la toma enriquece y es feliz. Pero para lograr alcanzarla se requiere valor y serenidad. Sólo florecen las ramas más altas, por lo que es necesario subirse al árbol, y asegurarse muy bien, puesto que al acercarse la hora en que se opera el milagro, se escuchan bufidos, berridos, ladridos, aullidos, maullidos y toda suerte de gritos escalofriantes, además se ven diablos que enseñan puntiagudas uñas amenazando rasguñar, serpientes que intentan morder y arañas grandes y peludas que insinúan picar.

... Pero, ni los diablos rasguñan, ni las serpientes muerden, ni las arañas pican ... a quien no les teme. De todas maneras las visiones duran poco.

Prontamente sonidos e imágenes desaparecen y sólo queda el árbol cubierto de flores blancas que son una bendición para quien las coge. Debe tomarse una sola, la más bella y ponérsela en el pecho entre carne y vestido y bajar luego. No hay que mirarla, ni volverla a tocar, y sobre todo no contar a nadie que se la ha cogido.

Al día siguiente, la flor ya habrá desaparecido, pero en su defecto permanecen la suerte y el bienestar. Si es mujer; un buen casamiento con hombre rico. Si es hombre buenos negocios.

Pero son pocos los que por haber cogido la flor de la higuera han gozado luego de fortuna y felicidad. Muchos al ver la flor se vuelven locos o quedan mudos.

La leyenda de San Juan se fusiona en algunas regiones con la de *Las Tres Pascualas*, tres muchachas de nombre Pacuala, que se lanzaron a nadar en una laguna llevando una pena en el alma, y ahí quedaron presas de su encantamiento, sin que nadie volviera jamás a verlas. A pesar de ello la noche de San Juan emergen las tres jóvenes de la laguna, cantan y lloran al hombre que en vida las engañó, mientras se peinan y perfuman sus largos cabellos.

Otras de las creencias que rondan es que la Noche de San Juan puede aprenderse a tocar cualquier instrumento, sin maestro y sin método. Basta esperar las doce de la noche bajo una higuera ... sin embargo no se especifica si para realizar este acto han de poseerse cualidades musicales.

Entre los escolares este día es también motivo de gran jolgorio. Se acostumbra a dedicarse unos a otros "*deseos*", los que se escriben en pequeños papeles y sólo han de leerse al medio día del 24, dícese que los tres primeros que se abran se cumplen

irremediablemente, de allí que la superstición obligue a no aceptar "deseos" de quien no se tenga confianza plena.

Como notas curiosas anotamos a continuación algunos de los ritos seudo paganos que se efectúan la víspera de San Juan.

—Echar cerote de vela o plomo derretido en una fuente de agua fría y, según las formas que adopte al enfriarse en el agua será la suerte del experimentador. Las figuras pueden pronosticar vida, muerte, casamiento, riqueza o pobreza.

—Vaciar la yema de un huevo en un vaso de agua, se podrá leer el porvenir.

—Colocar tres papas debajo de la cama, una con toda las cáscaras, otra a medio mondar y otra totalmente mondada. A la mañana siguiente cerrando los ojos, se coge una. El peligro consiste en extraer la que está totalmente mondada, pues significa que habrá que quedarse para "*vestir santos*".

—Frente a un espejo cubierto con un género blanco se coloca un lavatorio con agua y junto a él dos velas encendidas. Frente al lavatorio y entre las dos velas el consultante con todas las demás luces apagadas, verá visiones en el agua que le predecirán el futuro.

REFERENCIAS

Avivada.
Avivar. Cueca avivada, que se realiza en medio de gran jolgorio, cantos y palmoteos con las manos por parte de los espectadores.

Zapateada.
Cueca zapateada, movimientos rápidos y firmes que se ejecutan en su baile.

Escobillada.
Cueca escobillada, o escobillá, acción de mover los pies de adelante hacia atrás, casi sin separarlos del suelo, como raspando, se hace muy rápido y es una de las formas de mostrar la pericia del bailador.

Entaquillá.
Huaso entaquillaó, o entaquillado, huaso que va vestido elegantemente y con todo su atuendo típico.

Tonada.
Composición musical para cantarse, no se baila, de letra comúnmente triste, de añoranza.

Pregón.
Promulgación que en voz alta se hace en los sitios públicos de algo que es preciso saber. Pregonero se llamó en Chile, durante la Colonia, al hombre que durante las noches recorría las calles, se encargaba de encender los faroles úblicos y cantar las horas.

Payador.
Cantor popular, errante, generalmente improvisa, mientras él mismo se acompaña con guitarra o con guitarrón.

Chamanto.
Manto de lana fina con muchas listas que usan los campesinos.

Pellones.
Pellón. Pellejo de animal o cuero de animal, curtido que forma parte de la montura.

Quillay.
Arbol de la familia de las rosáceas, de gran tamaño, y su corteza exterior es usada como jabón para lavar, se le recomienda también en el lavado del cabello, dícese que le da brillantez y firmeza. Su tronco es alto, derecho y cubierto de corteza gruesa y cenicienta, muy frondoso con hojas menudas y algo dentadas.

Mozo.
Peón de hacienda.

Atajá.
Atajar, apocopado, forma popular de decirlo.

Orujo.
Hollejo de la uva después de exprimida y sacada toda la sustancia.

Parva.
Mies reunida para trillarla, o luego de la trilla, pero antes de separar el grano.

Estera.
Tejido grueso de junco o palma, se usa para cubrir el suelo de las habitaciones.

Totora.
Especie de anea o espadaña que se cría en los terrenos pantanosos. Se emplea para asientos de sillas, techos y otros.

Anea.
Planta de la familia de las tifáceas que crece en sitios pantanosos, hasta dos metros de altura, con tallos cilíndricos y sin nudos, hojas envainadoras por la base, y flores en forma de espiga maciza y vellosa, de la cual la mitad inferior es femenina y la superior masculina.

Cogollito.
En Chile tiene numerosos significados. Puede ser "corazoncito" en términos amorosos, un brindis, el interior y lo más apretado de la lechuga u otra hortaliza, lo mejor, lo escogido. En una fiesta ser merecedor de un cogollo (brindis) es gran honor.

Cilantro.
Culantro. Hierba de la familia de las umbelíferas, con tallo lampiño de seis a ocho decímetros de altura, hojas inferiores divididas en segmentos dentados, y filiformes las superiores, flores rojizas y simiente elipsoidal, aromático y de virtud estomacal.

Cogollito de Cilantro.
El corazón, lo mejor de un ramito de cilantro.

Esquinazo.
Música o serenata durante la noche para festejar a una persona o festividad nacional, con baile de cueca, y reparto de vino y empanadas.

Longaniza.
Embutido de carne de cerdo, picada y adobada.

BIBLIOGRAFIA

LAGO, Tomás. *Arte Popular Chileno.* Editorial Universitaria. Santiago. Chile. 1971.

PLATH, Oreste. *Folklore Chileno.* Editorial Nascimento. Santiago. Chile.

ACEVEDO Hernández, Antonio. *La Cueca.* Editorial Nascimento. Santiago. Chile. 1953.

MISTRAL, Gabriela. *Recados. Contando a Chile.* Editorial del Pacífico. S.A. Santiago. Chile. 1957.

VALENZUELA Rojas y otros. *Archivos del Folklore Chileno.* Fasículo No. 9. Facultad de Filosofía y Educación. Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología. Universidad de Chile. 1971.

HENRIQUEZ, Alejandro. *Organología del Folklore Chileno.* Ediciones Universitarias de Valparaíso. Universidad Católica de Valparaíso. Chile. 1973.

BACON'S SUPPORT OF FAITH

Alicia Cervantes Leal *

In the essays, "Of Atheism" and "Of Superstition", Francis Bacon presents a strong argument supporting the idea of faith. As is characteristic of most of Bacon's essays, he approaches each subject in the most scientific of methods, dealing first with the most basic ideas and following through logically into more complex thoughts. Bacon possesses the unique style of basing his essay on a certain view point, while in reality supporting the opposite view point. This is more easily seen in some of his other essays, such as "Of Adversity" and "Of Marriage and Single Life". The style itself is at first a confusing one, but as the reader pursues Bacon's passages he finds what could be considered radical thinking for the literature of the seventeenth century.

In "Of Atheism" Bacon discusses atheism in respect to man. He begins with the common, every day man, "It is true, that a little philosophy inclineth man's mind to atheism..." ere es a subtle hint that Bacon may believe that to be an atheist is to be of little knowledge. But, as the reader probes further, he becomes mora and more sure of Bacon's intentions. The writer he continuez by stating that people of any degree on intelligence will have faith in the last resort or that which they cannot explain. The statement, which is perhaps the strongest in the essay, quoted from The Scripture, leaves the reader no recourse but to believe! . "The fool hath said in his heart, there is no Dod"! : It is not said, "The fool hath thought is his heart". Bacon makes no mistake about affirming his belief that if you do not have a certain amount of faith, you are indeed a fool. The stress here is on the words, "said" and thought, strengthening his point that to think and use the mind is far more valuable than to spout at the mouth. He wraps up his section on man's relationship to atheism by stating that, "The contemplative atheist is rare". Stated bluntly and simply the reader is left with the feeling that to be an atheist is not to think.

Bacon proceeds to a higher level of discussion in reviewing atheism in respect to human nature: "They that deny a G–d destroy man's nobility, for certainly man is of kin to the beasts by his body; and if he be not of kin to G–d hy his spirit, he is a base an ignoble creature". The image created here of the atheist, or non–believer, is one of the lowest level. All dignity of the human being is lost in this phrase and is further intensified by Bacon's comparison of man to a canine. He reflects that a dog would not be able to attain his highest goal without a G–d before him to motivate and stimulate him. (That G–d, of course, being man). By this comparison Bacon introduces the idea that in order for human nature and the human form to attain their highest level, man must have a motivating force is in front of and behind him, pushing and pulling him to his summit. That motivating force is in effect--faith. He concludes by stating that atheism prevents

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

this growing and maturing process, "... it depriveth human nature of means to exalt itself above human fraitlty" .

In his essay "Of Superstition" Bacon approaches his subject in much the same way as he does in "Of Atheism". That is, he uses the effect of suggesting that man is an unworthy and unthinking creature if he supports the ideas of superstition. He begins by stating, "It were better to have no opinion of GG–d at all, than such an opinion as is unworthy of him; for the one is belief, the other is contumely..."

The insinuation that being an atheist is to be insulting or degrading is the first in Bacon's attempt to break down and destroy the basis of atheism. In continuing, he implies that contumely is in fact dangerous. "And as the contumely is greater towards G–d, so the danger is greater towards men". Again, bringing the ideas to a higher level than just the individual man, Bacon strengthens his argument by introducing the idea of civilization and states, "But superstition hath been the confusion of many states... that ravisheth all the spheres of the government". From this statement one can only be led to believe that by following superstition it will eventually lead to the corruption of the state. Therefore, using logical reasoning following the opposite of superstition should lead to the improvement of the state; the oppsoite of superstition being faith. Bacon continues this line of thinking throughout the essay by referring negatively to superstition, as being deformed and as the abnormal reversal of "wise men following fools".

It is evident that in these two essays Bacon makes a strong argument in support of faith despite his rather reversed style.

BIBLIOGRAPHY

Bacon, Francis, *Essays on Civil and Moral.* London: MaMillan & Co. Ltd. New York: St. Martin's Press, 1962.

."Of Adversity", "Of Superstition", "Of Atheism", "Of Marriage and Single Life". London: MacMillan & Co. Ltd., New York: St. Martin's Press, 1962.

VIVA ESPAÑA, VIVA FERNANDO VII... ¡FUEGO VA!

Marco Antonio Fallas Barrantes *

Presentación

Hemos tenido la oportunidad de leer con gran fruición el libro de la distinguida catedrática y compañera de labores universitarias, Lic. Carmen Lila Gómez sobre don Juan Mora Fernández; con su obra de claro y ameno estilo, nos hizo recordar una serie de acontecimientos de nuestra Historia Patria, y durante la lectura sobre todo nos llamó la atención un hecho en particular, que si bien es cierto ya conocíamos en sus aspectos generales, no habíamos entrado a analizar con detenimiento: la revuelta provocada por el español José Zamora con el fin de regresar a la Madre Patria una de las colonias recién emancipadas en aquel primer cuarto de la centuria decimonona; Costa Rica.

¿Fue ese hecho un acto descabellado, producto de una persona que no estaba en su sano juicio, de un soñador quimérico? ¿O por el contrario, fue acaso un acto heroico de soldado español fiel a su Rey y a su Patria? Lo que pretendía y la forma en que lo trató de realizar nos parecía más una quijotada que una verdadera revolución política. Quijotada porque no sólo produjo estéril zozobra al país, sino que además le costó su vida y ocasionó el arresto y la expulsión del país de varios compatriotas. Costa Rica, no obstante las dificultades que vivía en aquel momento histórico Centro América, era el único país que se había mantenido al margen del caos y la anarquía, y caminaba hacia una democracia respetuosa de las instituciones políticas y de los derechos humanos. Su reciente Carta Magna, del 25 de enero de 1825, no tenía entre sus artículos la pena de muerte; digno ejemplo de lo que pensaban y sentían aquellos patricios constituyentes. Este hecho no fue accidental, concuerda muy bien con el sentir de la mayoría de los costarricenses, que han considerado siempre a la vida humana como un derecho inalienable de todo individuo.

A pesar de esto, el señor Juan Mora Fernández, nuestro Primer Jefe de Estado, envió al cadalso al frustrado líder de la revolución del 29 de enero de 1826. El Gobierno no hizo un análisis serio de los acontecimientos y menos un juicio imparcial; bastó con un simple decreto para que en forma certera, aunque ilegal, se pusiera fin al brote de insurrección política.

Nos hemos preguntado una y muchas veces: ¿qué fue lo que llevó a don Juan Mora Fernández a actuar en aquella forma, a fusilar a un militar tan solo pocas horas después de su captura? ¿Acaso sentía temor el joven jefe de Estado de que el pequeño motín fuera la chispa que provocara un caos en el país? ¿Le aconsejarían mal sus asesores y compañeros

* Profesor de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras.

del gobierno infundiéndole en su mente la errada solución? ¿O tal vez querría dar un ejemplo de que poseía una voluntad severa, un puño de hierro?

La actitud de Mora se entendería en un Carrillo, pero nunca en él, y sin embargo el mismo Carrillo se atrevió a acusarlo públicamente ante la Asamblea por su arbitrario proceder. Este organismo dio una tremenda negativa a Carrillo e incluso se abstuvo de entrar a analizar si la actuación del Ejecutivo era inconstitucional o no lo era. Todo lo contrario, manifestando una actitud poco jurídica, dio un voto de apoyo al Jefe de Estado, al que se le aceptó como buena la justificación que dio a su medida.

Se nos suele presentar a Juan Mora Fernández como un maestro, que sirvió las funciones públicas que se le encomendaron aureolado con las más nobles virtudes ciudadanas; de él hemos forjado el estereotipo de un "Pater Familias", el responsable de que Costa Rica llegara a ser una verdadera "Arcadia" en la Centro América convulsa que se asfixiaba entre guerras fratricidas y que no podía mantener un gobierno federal, perdiendo así la única posibilidad de crecer y convertirse en una nación más importante y menos débil. Por todo eso la actitud violenta de Mora Fernández no tiene cabida en su brillante personalidad. Consideramos que su actuación al emitir ese decreto es la más controvertida de su largo período de gobierno 1824–1833 y de su vida política.

Los biógrafos de Mora señalan que la medida refleja amor a la Patria, a las instituciones de nuestra democracia, a los ideales de soberanía. Que ella es símbolo de carácter férreo, de claro espíritu, etc. Quizá estén en lo cierto... sin embargo, mantenemos la idea de que fue un acto totalmente inconstitucional, puesto que valiéndose de un subterfugio, Mora aplicó una medida que la ley no contemplaba. Este es un hecho que no se ha estudiado a fondo, quizá por considerarse relativamente secundario, instrascendente: un militar español mal hablado, un ideal anti–liberal, monárquico y retrógrado, una revolución nacida al calor de las sotanas, mal planeada y peor dirigida, y la vida de un pobre diablo aventurero, del que se sabía muy poco, sin nadie que intercediera por su vida, y pocos que reclamaran su muerte.

Nuestras vacaciones, ya hace muchos años, solemos disfrutarlas en el Archivo Nacional hurgando tras las huellas del documento viejo y amarillento, tras el dato histórico con sabor añejo pero que nos hace vivir remembranzas sin igual.

Este año no hemos podido librarnos de esa gran tentación y nos hemos dedicado a seguir las huellas de don Ricardo Fernández, tras la "Intentona de Zamora", como él la llama. Hemos buscado nueva documentación y así descubierto, con no poca alegría, algunas cosas que ofrecemos al amable lector con toda satisfacción, satisfacción que nace de pensar que con nuestro modesto trabajo hemos ampliado un tema sumamente humano e interesante.

Los primeros escollos de la vida independiente

Costa Rica durante el período colonial se desarrolló lentamente. Constituíamos una colonia pobre, sin grandes aspiraciones, que vivía en una estrechez tremenda, con algunas posibilidades de desarrollo, pero a largo plazo.

Junto a esta pobreza que todos hemos estudiado, empezó a germinar ese espíritu ya tradicional en nuestra tierra, de libertad, soberanía e independencia, tema que últimamente se ha revisado y que ha provocado interesante polémica, ya que se ha criticado ese espíritu democrático. Sin llegar a afirmar categóricamente lo uno, ni aceptar sin precauciones la tesis contraria, pensamos que sí hubo bastante de eso que algunos historiadores han llamado "democracia rural" y que de no haber existido aquella vida, pobre, sencilla, sin grandes ambiciones, con algunos ribetes de soberanía, nuestros gobernantes jamás habrían podido darle al pequeño Estado federal, una orientación democrática, liberal, como ocurrió después de 1821, en que Costa Rica se inició en un nuevo sistema político. Una vez superado el primer escollo serio, en el año 23, el país

aunque dividido en dos grupos hostiles: conservadores y liberales, se organizó con rapidez insospechada. Juan Mora Fernández es en parte, el responsable de esto que podríamos identificar como "el milagro político de Costa Rica". Su gobierno, comedido, progresista y honesto, pone en marcha con éxito un proceso no sólo complejo, sino que por su propia naturaleza harto conflictivo, donde abundaron las dificultades.

El inicio de un período independiente es una prueba de fuego para todos los Estados; particularmente para aquellos que han sido dominados por potencias colonialistas. Es un trance que cobra no solo los más caros ideales de los hombres, sino también sus vidas, y nuestra Patria no fue la excepción de la regla.

La crisis más seria que debe enfrentar el gobierno de Juan Mora Fernández es la del campo económico. Hoy día no se puede desconocer la gran trascendencia que reviste la economía en la causalidad de la Historia, su papel es determinante. Aquella inestabilidad económica de entonces, constituía el meollo de los conflictos más serios que tuvo que afrontar el gobernante, a la vez que se convirtió en el principal enemigo de nuestra democracia.

La situación económica de Costa Rica era difícil porque no contábamos con recursos humanos suficientes y teníamos una estructura de dependencia, heredada del sistema colonial. Pese a ello aquellos hombres enfrentaban con decisión los problemas de nuestra marginalidad.

La situación llega a un punto verdaderamente culminante cuando en 1824 la República Federal decide establecer como una de sus rentas la actividad tabacalera; el único soporte que en ese entonces era capaz de hacer frente a los gastos fiscales del incipiente Estado. Prueba de ello es que mientras las arcas de la Factoría contaban con 4.000 pesos en moneda, al momento de sancionar la ley respectiva, las otras rentas como: papel sellado, pólvora, naipes, aguardiente, alcabala, etc., contaban con escasos 300 pesos. Esta medida del Congreso Federal causó gran malestar a los poderes públicos, pero fue el pueblo el que sufrió las consecuencias de la decisión, puesto que nuestra Asamblea buscó, afanosa, la posibilidad de crear nuevos tributos para resolver el déficit que tenía el país, ya que los gastos ascendían por entonces a 31.728 pesos por año y las entradas llegaban a 7.300 pesos, dando un saldo de 25.000 pesos como déficit (1).

El Poder Legislativo con el fin de establecer nuevos tributos llegó a discutir la posibilidad de gravar los distintos oficios y profesiones, así como las pastas de oro y plata, que comenzaban a producir en cantidad considerable las minas del Aguacate. Sin embargo, ambos proyectos fueron desechados, ya que la Asamblea creyó más útil gravar las propiedades con el 1%, excluyendo las casas de habitación. Fue así como se dieron a la tarea de medir terrenos para cobrar el impuesto correspondiente. También se organizaron los llamados fondos municipales donde las personas debían pagar para que sus ganados pastaran. Estas medidas relacionadas con la tierra causaron una disconformidad general, principalmente en Cartago y Alajuela. Ellas fueron motivo de constantes ataques al gobierno de Mora Fernández, como lo expondremos más adelante.

Las Municipalidades también apelaron a las contribuciones directas para realizar sus planes de fomento y constantemente la Asamblea tenía que rechazar nuevos proyectos de impuestos municipales.

Es lógico suponer que nuestra Hacienda Pública caminara desde aquel entonces un poco desordenada. Los mismos empleados del gobierno se quejaban constantemente de que podían cumplir con sus obligaciones porque no se les pagaba; o bien, se les daba solamente dos terceras partes del sueldo, el resto se retenía para formar una especie de fondo dos terceras partes del sueldo, el resto se retenía para formar una especie de fondo acumulativo no individual. Dichos fondos eran guardados en las arcas del Tesoro Público. Después de transcurrir cierto lapso, los empleados podían solicitar préstamos sobre el dinero que les habían retenido.

Esta especie de ahorro "voluntario" que a la postre trajo más dificultades que otra cosa, debido a la complicada contabilidad que se debía realizar, fue severamente criticado

por lo que pronto desapareció (2).

La disconformidad que sentían los pueblos del país, por la labor legislativa, se puso de manifiesto en varias ocasiones; una de ellas cuando las provincias de Cartago y Heredia, se negaron a jurar, reconocer y obedecer al Congreso y las leyes emitidas por él. Heredia fue la que ofreció más resistencia puesto que en ella la actitud negativa no sólo era una manifestación popular, sino que el mismo clero había participado abiertamente hostigando al pueblo a no acatar las disposiciones del Congreso.

La actuación rápida y decidida del Ejecutivo hizo que el pueblo y religiosos cumplieran con lo dispuesto por las autoridades, bajo pena de ser acusados por motín y terminar en la prisión (3). No hay duda de que la Iglesia estaba muy indispuesta con el gobierno de Mora Fernández. Las razones son simples: su gobierno había emitido una serie de leyes que iban contra los intereses del clero: abolición de los fueros religiosos, prohibición del diezmo, así como de las contribuciones que se pedían de casa en casa, para ayudar a mantener las necesidades diarias del culto. La situación económica de la Iglesia también se vio afectada, al extremo de que uno de los religiosos envió al Congreso una solicitud para recolectar limosnas, en las afueras de la Iglesia, en los días de fiesta especial ya que: "las limosnas recogidas, por decreto del 29 de septiembre de 1824, en los depósitos fijos (alcancía) no eran suficientes para los gastos más urgentes". Las vanidades humanas han hecho que las cosas positivas realizadas en forma anónima no siempre cuesten.

La Comisión de Asuntos Eclesiásticos de la Asamblea en su dictamen constestó al religioso Rafael del Carmen: "que no era decoroso rectificar la decisión tomada y que el problema se resolvía con hacer una mayor excitativa desde el púlpito para que las alcancías estuvieran un poco más llenas después de la misa" (4).

El pueblo costarricense, acostumbrado a aceptar las leyes, pero no a cumplirlas, debió sentir un cambio bastante brusco, al sentirse dentro de un sistema más rígido, esto lo llevó a manifestar su disgusto con severas críticas y rumores que iban y venían contra el Gobierno. Incluso hasta el mismo establecimiento del cuño fue motivo para que de nuevo corrieran murmuraciones; criticaban que el Jefe de Estado pretendía confiscar las alhajas de oro y plata que poseían las Iglesias para acuñarlas en la Casa de la Moneda. Es posible que esto hubiera brotado de alguna de las cabezas de aquellos curas un tanto obsecados por el fanatismo monárquico y que el pueblo se encargara de hacerlo circular con gran rapidez.

En este ambiente de relativa efervescencia, apareció por 1824 la figura de un extranjero, un militar español que había sido expulsado de Santa Marta, Colombia, y que se proclamaba vasallo fiel de Fernando VII.

Este será el aparente personaje central de los acontecimientos que vamos a analizar, acaecidos en la madrugada del 29 de enero de 1826, en la ciudad de San Juan Nepomuceno de Alajuela.

Los azares de una esquela cifrada en clave

El día jueves 26 de enero un mendigo de la ciudad de Heredia, en su acostumbrado ir y venir en busca de lo suyo, encontró en una de las esquinas de un potrero, un papel. Lo recogió para examinarlo y no lo tiró más puesto que algo llamó poderosamente su atención, el arrugado papel presentaba una extraña mezcla de letras y de números. Era una esquela en clave, un mensaje cifrado que en vez de vocales tenía números. El asombrado pordiosero de nuestra historia busco al ciudadano Pedro Alvarado, Sargento Segundo de la Compañía de Heredia, para darle cuenta del hallazgo; tan interesante documento lo trasladó don Pedro al Alcalde Primero José María Morales, quien lo dio a Don Gordiano Paniagua; éste de una manera misteriosa lo dio por perdido.

Pero ya la esquela había sido suficientemente analizada y descifrada. Su contenido alertó a las autoridades sobre lo que ya era "habladilla de comadres": que se preparaba

una revolución para derrocar al Jefe de Estado.

La misteriosa nota dirigida a José Zamora le pedía que: "siquiera diez fusiles mandara, ya que ellos solo contaban con trece o catorce, contando unos del Rey... que utilizaran los tabacales para su envío y que los auxiliara a la mayor brevedad. Que solo tenían dos libras de pólvora...(5).

Al final del documento se hallaba una frase bastante comprometedora: "Pasé por Curridabat e hice al Padre la recomendación que Ud. me dijo". Esta interesante nota estaba firmada por un cartaginés, uno de los líderes que planeaban la revolución en la Vieja Metrópoli, de nombre Hilario Zúñiga, también conocido como Salas.

Lo poco que se conoce sobre esta esquela, que nadie sabe quién dejó perdida, por primera vez nos da a entender que existía una gran familiaridad entre Zamora y Zúñiga, así como nos muestra la coordinación que existía entre las dos ciudades en su plan de insurrección.

Don Gordiano Paniagua de inmediato hizo circular diversos comunicados alertando a las autoridades capitalinas así como a las de Cartago y Alajuela. Se iniciaron distintas pesquisas para llegar a tener una idea precisa de qué era lo que se proponían realmente aquellos hombres y con ello evitar un desastre.

Las autoridades del gobierno central confirmaron las distintas sospechas con diversas informaciones que les fueron remitidas; una de ellas procedía del padre de Alajuela José María Arias, quien con acendrado espíritu patriótico comunicaba a don Manuel Aguilar, secretario del Jefe de Estado, que uno de los ciudadanos, don José Antonio Arana, había sido invitado por varios heredianos para que participara en la toma del cuartel que harían con el fin de "invadir el gobierno". En la carta se hacía ver la relación que tenían los insurrectos con los habitantes de Cartago, lo cual era conocido incluso por don Juan Manuel Soto, el comandante de Alajuela.

Don Manuel Aguilar envió una nota el 28 de enero en la que felicitaba al religioso y exaltaba su actitud, a la vez que recomendaba a las autoridades tener cuidado y buscar la forma de corroborar las palabras del sacerdote (6).

Existía una certeza grande de que un grupo de hombres de un momento a otro se sublevaría. Aquello ya no era un simple rumor sino que se había convertido en "vox populi", por tal motivo el Comandante General dictó una serie de disposiciones para prevenir la situación. Mandó a efectuar una revisión de las armas que tenían y ordenó que aquellas que resultaran en mal estado o dañadas fueran remitidas a San José para su reparación. Se aumentaron las guarniciones destacadas en los cuarteles, particularmente en Alajuela, a donde se enviaron un oficial y quince soldados como refuerzos, a la vez que se hicieron circular una serie de oficios en los que se pedía una estricta conservación del orden.

Las autoridades de Heredia y Alajuela recibieron órdenes precisas sobre lo que debían hacer en caso de que el ataque se realizara. Su primera obligación era repeler al invasor con toda fortaleza hasta lograr su dispersión y captura, pero en caso de que la suerte les fuera adversa y peligrara la guarnición debían abandonar el cuartel y replegarse con todos los pertrechos en la capital, dando inmediato aviso a las autoridades de lo ocurrido.

Estas disposiciones hacen ver la incertidumbre que vivían en aquel momento las autoridades, a la vez que muestran una sabia actitud militar al no menospreciar el valor del enemigo, puesto que planeaban la posibilidad de hacer un frente final a los sublevados en la ciudad de San José.

En vísperas de la conflagración aún circulaba un documento en el cual se ordenaba a las autoridades: "mande a hacer una revista de las armas en la referida ciudad de Heredia, debiendo resultar las más descompuestas, a pretexto de su composición hacerlas trasladar a esta capital igualmente que las de Barba, para alejar el recurso que pudieran tener de ellas (7).

Una orden emanada el 27 de enero en horas de la noche mandaba que se aumentaran a 30 las plazas que se hallaban en el cuartel de San José, además de la guarnición que se encontraba de ordinario en dicha plaza. Es de interés destacar que la Asamblea había decretado el 16 de enero de ese año, la creación de la "Milicia Activa del Estado" la cual iba a estar constituida por 2 batallones de infantería, dos compañías de artillería y un escuadrón de caballería, formado por cuatro compañías. Esta fuerza sería distribuida entre las cuatro ciudades principales y las villas de Escazú, Barba y Ujarrás. La plana mayor de dicha milicia la formarían: un Sargento mayor, dos ayudantes y un tambor mayor. Su uniforme sería azul y "las vueltas de infantería verdes"; deberían portar varias insignias, en una de ellas se leería: "República Federal de Costa Rica".

Esta milicia aún no se había constituído en el momento en que se desarrolló el cuartelazo de Zamora.

Las guarniciones de las demás provincias también fueron aumentadas: Cartago tuvo 20 plazas nuevas, Heredia y Alajuela diez cada una. Por lo general las guarniciones corrientes están formadas por grupos de 12 a 15 soldados.

Los hechos del 29 de enero de 1826.

Con las primeras sombras de la noche, un nutrido grupo de costarricenses tanto de Heredia como de Alajuela, se dirigieron al sitio conocido con el nombre de Paso de los Aguilares, en el barrio de Púas. Días atrás diferentes personajes habían visitado casa por casa invitando a gran número de ciudadanos a concurrir a esta importante reunión, donde parecía que se iba a discutir el problema planteado en Alajuela en relación con la actitud asumida por el gobierno de medir unos terrenos en Turrúcares, a fin de cobrar impuestos. A muchos se les hizo creer que en el Paso de los Aguilares se redactaría un memorial para que el Ejecutivo no llevara a cabo sus planes tributarios.

Sin embargo, la mayoría de los que a caballo o a pie concurrieron a aquel sitio sabía muy bien que el propósito no era otro que el de preparar los detalles del asalto al cuartel de Alajuela, y que una vez tomada la plaza, irían a Heredia para repetir la hazaña y finalmente poner en jaque a la capital.

Los ahí reunidos comentaban que en Cartago otro grupo de militares planeaba también un golpe en igual forma y se corrió el rumor de que Juan Dengo tenía en pie de guerra 1000 chapetones y que de Matina vendrían a reforzarlos gran cantidad de caribes. Estas noticias falsas creaban un ambiente optimista y muchos pensaron que los días del gobierno de Juan Mora Fernańdez estaban contados, que Cartago volvería a ser la capital una vez establecido el nuevo sistema político del país: la monarquía ... Pero cuán imposible eran los planes de aquellos militares.

Los cabecillas encargados de convocar a esta reunión se mostraron muy activos. Entre los que se destacaron podemos citar a don Agustín Campos, soldado de una de las compañías de Heredia. Este personaje fue convencido para la causa por el religioso Joaquín Carrillo. Le encomendaron visitar los barrios de Heredia: Quebrada Seca y Targuás. Algunos de los que fueron hechos prisioneros la noche del asalto, declararon que Campos recibía un pequeño estipendio con tal de que cumpliera su misión proselitista, y él mismo confesó que para convencer a la gente de la necesidad del golpe político, usaba como argumento que era necesario terminar con la rivalidad de las provincias y que el golpe era la única forma de lograrlo. Hizo ver que trató de convencer a don Mauricio Salinas para que concurriera, pero que éste no sólo no lo hizo, sino que impidió que el barrio de San Miguel lo hiciera. (Nota: Hemos leído algunas obras en las que se cita que Salinas jefeó una de las divisiones que atacaron el cuartel, lo que no es exacto; lo demuestran esta afirmación del preso y la circunstancia de que posteriormente al asalto, don Mauricio Salinas conserva su cargo de Alcalde de Alajuela, lo cual no hubiera sido posible de haber participado activamente en el atentado).

Agustín Campos convenció a muchas personas, en cuenta a sus mismos compañeros de armas, algunos de los cuales y en la forma más ingenua lo delataron a sus superiores. Tal es el caso del soldado José Chaverri, quien recibió la orden del sargento de veteranos José María Morales de que llevara las armas en mal estado a la capital. Chaverri contestó que él no podía cumplir aquella misión encomendada el 28 de enero porque la noche anterior no había dormido bien, debido a que acompañó a Campos "a la patrulla destinada a tomar los cuarteles de Alajuela", que esa noche solo habían concurrido diez hombres y que no habían podido ejecutar el golpe (9).

Como puede observarse, la actitud de este soldado resulta demasiado simple o solo explicable por su ignorancia ya que luego afirmó en su declaración que creyó que aquella era una misión ordenada por sus superiores.

El soldado citó que a la reunión habían concurrido Manuel Torres, Fray Pedro Ramírez, Joaquín Ruiz, Juan Manuel Galarza, Agustín Campos, Manuel Flores, José Zamora y otros más. La reunión había sido efectuada en la casa de Blas Pérez, quien vivía de este lado del Río Segundo (10).

El Sargento Morales una vez más pudo corroborar con lo expuesto por Chaverri que la esquela casualmente hallada era un indicio seguro de que la revolución estaba lista a estallar. Sin embargo el gobierno no tomó medidas decisivas, no apresó a nadie y se mantuvo a la espectativa.

La mayoría de las personas que cayeron prisioneras en aquella madrugada, confesaron que desconocían los motivos por los cuales se les había convocado, y justificaron su presencia haciendo ver que los habían citado militares o bien jueces; como en el caso de José Carvajal y José María Villegas quienes eran pedáneos y habían realizado cantidad de citas o dejaban simplemente los recados en ausencia de las personas. Otros confesaron que habían sentido gran curiosidad por ver qué era lo que en realidad tramaban aquel grupo pero que no habían participado más que con la presencia, que no tenían armas y menos deseos de pelear.

No se tiene una versión exacta de cuántas personas concurrieron. Algunos testigos afirmaron que el grupo podía ser de unos 150 a 200; la mayoría de los de a caballo eran de Heredia, algunos llevaban armas de fuego, otros simples troncos de poró o piedras.

Antes de relatar los acontecimientos de aquel sábado 28 y el amanecer del siguiente día, detengámonos a conocer un poco más de cerca los verdaderos autores de esta tragedia.

El cerebro del grupo, el que estuvo maquinando la sedición desde un principio, el que ofreció dinero, prestó sus caballos, envió notas y convenció a muchos de los que participaron e incluso encontró un hombre que hiciera en forma decidida lo que él, por su calidad de religioso, no podía hacer, cabalgar a la cabeza de los amotinados, fue el presbítero Joaquín Carrillo.

De temperamento agresivo, de ideas obsoletas, siempre había manifestado una actitud negativa hacia las ideas liberales y hacia el gobierno constitucional. Su fanatismo político lo llevó al extremo de ser uno de los religiosos que en marzo de 1825 se negaron a jurar la Constitución, motivo por el cual fue apresado en compañía de Joaquín Bonilla. Creemos de gran importancia referirnos a este hecho, aunque en forma suscinta, ya que él nos revelará un poco más la interesante personalidad del religioso. Pensamos también que la actuación del padre Carrillo en la sedición del año 26 está íntimamente ligada al odio, a la hostilidad que tenía contra las autoridades que le habían llenado de oprobio al encarcelarlo por varios meses en la casa de Joaquín Mora.

A principios de marzo los ciudadanos heredianos debían jurar la Constitución. El padre Carrillo desde el púlpito hizo duras críticas a la Ley Fundamental acusándola de ir en contra de la religión católica, y finalmente se manifestó en contra a su juramentación; lo mismo hizo su compañero el padre Joaquín Bonilla, frente a gran cantidad de heredianos que se habían reunido en el Palacio Municipal. Bonilla fundamentó su actitud

negativa en los artículos 25 y 97 que según él atentaban contra la religión.

La actitud de los dos religiosos repercutió en el pueblo y causó una serie de desórdenes. Durante tres noches hombres armados recorrieron las calles de Heredia gritando vivas a María Santísima, y a la religión, y amenazando con decapitar al que se atreviera a hacer el juramento. Las autoridades señalaron como responsables de este desorden a los curas mencionados. Una vez que fueron apresados la situación se normalizó. El 6 de marzo después de una misa oficiada por Fray Pedro Ramírez, todo el clero prestó su juramento según lo estipulado. Un día después, en casa de Joaquín Mora, los dos prisioneros, hincando sus rodillas ante un crucifijo y con sus manos sobre los Santos Evangelios, dieron el juramento de la Constitución. Posteriormente los dos religiosos pidieron el indulto de su pena, ya que habían mostrado sumisión al hacer el juramento, a la vez que apelaron que su actitud estaba justificada únicamente por el celo tan grande que tenían de su religión, y no el deseo de hacer el mal. Las comisiones legislativas de Constitución y Justicia presentaron un amplio informe en el que abundaron las razones para conceder el indulto y el sobreseimiento de la causa, por lo cual la Asamblea acogió y votó favorablemente la solicitud (11).

Conocido lo anterior no puede asombrarnos demasiado el hecho de que este religioso fuera uno de los principales culpables del cuartelazo intentado en Alajuela.

Con suficiente anterioridad a los acontecimientos Carrillo empezó a entrevistarse con los militares de las compañías heredianas, y con sus ideas los inducía al levantamiento. Siempre tenía las más severas críticas para el gobierno y hacía correr todo tipo de mentiras, como la de que la Iglesia iba a perder sus joyas porque el gobierno había mandado a recogerlas para acuñar monedas, que las medidas tomadas por el gobierno iban en contra de la fe religiosa del pueblo, etc... Estas hablillas en boca del religioso revestían el carácter de verdades solemnes, ya que aquellos pobres ignorantes no podían comprenderlas en su justo sentido.

Por boca de uno de los detenidos sabemos que Carrillo buscaba afanosamente un jefe que pudiera comandar la rebelión, y que se pusiera a la cabeza de aquellos hombres que con su locuacidad había convencido. Tomás Gutiérrez declaró que el presbítero había buscado a un amigo suyo llamado Sebastián Garita para que: "hiciera cabeza en dicha toma" (12).

Todo lo expuesto nos hace pensar que Carrillo era el más interesado en la revolución y el buscar un líder para que la dirigiera, nos inclina a deducir que él era el principal responsable y el que en verdad planeó los acontecimientos y que Zamora, ávido de emociones y cegado por su fanatismo monárquico, fue un instrumento muy bien utilizado por Carrillo.

Carrillo gozaba de gran influencia según se desprende de los documentos analizados. Esto nos explica cómo pudo convencer a tantas personas, no solamente de las milicias, sino también a destacados ciudadanos, tal el caso de varios jueces y el del mismo Juan José Soto, quien había desempeñado interinamente el cargo de Comandante del cuartel de Alajuela y conocía muy bien a la mayoría de los soldados, lo cual lo convertía en una pieza clave en aquel complot ya que se suponía que podía inclinar la voluntad de algunos militares hacia su causa.

Soto, un mes antes del atentado, había recibido varios mensajes del padre Carrillo, mensajes que llevaron hasta Alajuela Manuel Flores, Miguel Arias y José Vargas. En una ocasión, cuando se hallaba en Heredia, porque lo había llamado a su casa el religioso, recibió una contraorden de que la cita sería en casa de José Vargas, en Ojo de Agua, debido a que Carrillo tenía sospechas de que el gobierno había hecho vigilar la casa y no querían que descubrieran sus planes. Soto se negó a ir hasta Ojo de Agua. Otro día, cuando se hallaba en su chacra pesando azúcar, le vinieron a citar para que asistiera a casa de José Antonio Gutiérrez, donde se reunirían Zamora, Flores y otros que él no conocía. En esa oportunidad Zamora explicó el plan y lo invitó a formar parte del grupo dirigente.

Soto concluyó por aceptar. Estamos convencidos de que tuvo razones de interés muy personal y poco políticas para aceptar. El motivo que lo hizo decidirse fue el deseo de ocupar una plaza militar importante, y Zamora estaba anuente a ofrecérsela. Sin duda, Soto aspiraba a la comandancia del Cuartel de Alajuela, puesto que había desempeñado en ausencia del comandante José Angel Soto, quien pidió permiso para visitar Guatemala. El nuevo comandante interino quiso mantener el puesto y parece que levantó un memorial en su favor, firmado por los militares del cuartel, e incluso se dice que intentó amotinar el cuartel contra José Angel Soto. Lógicamente Soto pensaba que un derrocamiento del gobierno favorecería su ambición y le permitiría alcanzar el puesto que ambicionaba (13).

Cuando nuestro personaje es aprehendido, confiesa que el plan no era idea suya, sino que en él estaba Carrillo, pero ni siquiera menciona al español, lo que nos hace pensar que todos sabían muy bien de donde partían las órdenes. Explica que en un principio él se opuso al plan debido a que una vez que se restaurara el gobierno español, seríamos atacados por Panamá y Colombia, a lo que Zamora replicó que tanto Panamá como Colombia eran realistas en su mayor parte y que don Juan Dengo había afirmado que Nicaragua estaba en declarar el gobierno español.

Juan Soto trató de salvar responsabilidades pues temía por su vida, ésto hizo que declarara en una forma subrepticia, pues afirmó que había perdido veinticuatro horas para decidirse, y que había respondido que no, así como el hecho de que visitara el cuartel para ponerlos en aviso de lo que se tramaba, todo lo contrario, su visita al cuartel fue con el fin de sobornar a los soldados que harían guardia la noche del asalto, para que entregaran el cuartel, misión en la que fue acompañado por José Joaquín Céspedes.

Leandro Umaña fue uno de los militares a los que Soto trató de convencer para que no defendiera el cuartel. Le estuvo hablando de lo difícil que estaba la vida por culpa del gobierno, que todo lo había puesto muy caro, sin embargo, el militar contestó que antes de entregar el cuartel derramaría hasta la última gota de su sangre. Los compañeros de Umaña, Valerio Sibaja y Pedro Castro, tampoco creyeron que la caída del gobierno iba a terminar con las gravosas contribuciones y dieron muestras de lealtad al negarse a colaborar en lo propuesto por Soto.

Como Céspedes también fracasara en su intento de convencer a los soldados para que le apagaran el oído al cañón (mojándolo para que no disparara) Soto regresó al Cuartel, ahora con una botella de licor para la guardia. Sin embargo, Umaña temeroso de que aquello fuera un ardid para envenenarlos, no quiso probar la botella hasta que Soto y Céspedes no hubieran hecho sendas libaciones. El grupo que se hallaba de guardia aquella noche tomó un trago del licor, uno solo por supuesto y porque la noche era fría (14).

Leandro Umaña, deja constancia de que él comunicó lo ocurrido a su superior, quien posiblemente no dio mucho crédito a sus palabras o bien, no lo consideró de interés.

Céspedes y Soto hicieron saber a los soldados que iban a tomar el cuartel que ya todo estaba arreglado, que habían convencido a los de la guardia para que hicieran sus disparos al aire y que se llevarían las armas sin que hubiera ningún derramamiento de sangre. Esto entusiasmó a aquellos sencillos provincianos que cayeron en la celada.

A la par de Céspedes y Soto otro cabecilla importante de Alajuela fue el juez José Ml. Villegas, quien se valió del cargo que tenía para reunir otro grupo de vecinos. Fue Soto quien lo convenció para que se involucrara en el asalto, aquél llevó a su casa a Zamora y lo presentó como un gran militar español con el título de Comandante General y le hizo ver que sus palabras debían ser acatadas. Céspedes, que estaba entre los que hicieron la visita, para despertar la codicia de Villegas le hizo saber que contaban con 11 mil pesos para mantener la guarnición una vez tomado el cuartel (15).

Entre las 9 y 10 de la noche, los hombres de Alajuela y de Heredia se dieron cita en el Bajo de los Aguilares. Allí esperaron las últimas indicaciones para el asalto. José

Zamora, delgado, con barba, bien vestido: con chaqueta negra, botas y sable en la mano, montaba un caballo negro, prestado por Pedro Zamora –según algunos– o por el Padre Carrillo según el criterio de otros. De lo que sí tenemos certeza es de que el sable que blandía en su mano era de don Manuel Araya, (quien apeló a las autoridades para que se le devolviera una vez muerto Zamora). La pobreza del español llegaba al extremo de no tener ni caballo ni espada para dirigir la lucha.

El chapetón –como le llamaban– había hecho muy buena amistad con varios religiosos, especialmente con Carrillo, en cuya casa estuvo hospedado por mucho tiempo. En su confesión, el cura dice que Zamora visitaba su casa para jugar por las noches "malia" y que usualmente se quedaba a cenar.

Carrillo informó que conocía los planes de Zamora y que los supo a través de otros clérigos como Pedro Ramírez y Joaquín Bonilla, quienes le hicieron ver que debía cortar la relación que tenía con el español, ya que era un vago, que hablaba muy mal de las honras ajenas y que pretendía perturbar el orden público. Por ese motivo le pidió que abandonara su casa, lo que ocurrió el 23 de enero. Ese día el español montó un caballo negro –robado según Carrillo– y desapareció.

Por su parte el padre Joaquín Bonilla declaró que había conocido al militar español en casa del fraile Pedro Ramírez, y que le había hablado de las guerrillas en Santa Marta. Bonilla tenía un mal concepto de Zamora, porque era muy inquieto y mal hablado. Afirmó que a él le constaba que Carrillo le había negado la hospitalidad, por lo que se había marchado.

No hay duda de que ambos religiosos se pusieron de acuerdo para dar un falso testimonio. Cuando las autoridades recriminaron al padre Bonilla por guardar silencio sobre lo que sabía de los planes de Zamora, hábilmente contestó que por su investidura se hallaba "inhabilitado" para hacerlo, y que creyó que no era necesario que contara nada porque el Estado ya conocía aquellas noticias, en vista de los preparativos que se hacían en el cuartel. Para concluir recalcó que había intercedido con el presbítero Carrillo para que cortara su amistad con Zamora porque se lo habían pedido Joaquín Mora y Rafael Gallegos (16).

Volvamos de nuevo a la escena que se desarrollaba en los Aguilares. Zamora, frente al heterogéneo grupo hace una arenga para impulsarlos a la guerra; en un momento de su discurso y alzando el tono de su voz pregunta si le serán fieles, si lo reconocen como su comandante y si están dispuestos a derramar hasta la última gota de su sangre en la campaña, a lo que contestaron afirmativamente.

Las últimas palabras antes de iniciar la marcha hacia el cuartel fueron para indicarles que todos aquellos que no estuvieran de acuerdo en acompañarle debían regresar a sus casas y aquellos que lo seguían lo harían para defender la religión. Ofreció que una vez realizada la toma de Heredia, esa misma noche, repartiría el dinero y las plazas militares entre los que más se hubieran distinguido en el combate.

El improvisado ejército se puso en marcha. Joaquín Céspedes fue nombrado Comandante de la gente de a pie, mientras que Zamora dirigía el grupo de la caballería. Junto a él se hallaba su inseparable compañero Manuel Flores quien siempre estuvo a su lado en forma desinteresada. Se cuenta la anécdota de que en una ocasión Zamora le ofreció una de las plazas de veteranos, a lo que contestó que la única plaza que necesitaba eran sus fierros y sus pinceles. Flores e Hilario Zúñiga fueron los únicos cabecillas que no fueron capturados.

También se encontraban en este grupo el español Manuel Echarri, apodado el Barbón, Juan Soto, Manuel Villegas, Juan Manuel Galarza, Hilario Zúñiga y Agustín Campos quien recibió la triste orden de quedarse de último con el fin de que impidiera que al ruido de las balas algunos medrosos pretendieran huir.

Se cuenta que uno de aquellos humildes soldados expresó a Zamora el temor que sentía, pues los alajuelenses tenían fama de asesinos, a lo que contestó iracundo el

español: "Qué asesinos ni qué carajo. Con 100 hombres en mi tierra yo hice retroceder a más de 7000 almas" haciéndole ver que su sola presencia era suficiente para que no tuviera temor (17).

A eso de las 2 de la madrugada, el grupo –bastante diezmado, ya que muchos se habían marchado a su casa o a última hora habían escapado– cayó sobre el cuartel vivando a Fernando VII. El ataque se hizo en dos direcciones: los de a caballo atacaron por el patio, mientras que los de a pie lo hicieron por el costado de la casa del presbítero Romero unos, y otros pretendieron echar abajo la puerta principal. Los militares acuartelados estaban listos esperando el ataque, los presbíteros José María Arias y Eufrasio Avila, que habían salido a investigar lo que ocurría esa madrugada en las Ciruelas, volvieron con la nueva de que el grupo se había puesto ya en marcha (18).

Las vivas a Fernando VII fueron silenciadas con el disparo de los primeros cañonazos. De inmediato comenzó una escapada masiva, pues aquellos disparos no eran al aire y los alajuelenses no tenían intenciones de entregar el cuartel. Los militares que montaban a caballo dedicaron todo su esfuerzo a contener la huida de aquel grupo que desordenado y ciego no escuchaba ni respetaba orden militar, a cinchazos lograron que unos pocos prosiguieran la lucha, lucha que desde el primer momento tenían perdida. Las campanas de la Iglesia, que desde los inicios del combate tocaron a rebato, eran un presagio funesto para aquellos improvisados soldados. Después de dos horas de refriega y cuando ya nadie acompañaba al chapetón y su plana mayor, decidieron escapar a galope tendido y salvar su pellejo. El Juez del barrio de La Alajuela, nos da un relato de lo que fue su actuación en la escaramuza de aquella madrugada, en él sus palabras trascienden la realidad y lo que nos narra estaría mejor catalogado como un relato fantástico y no precisamente histórico. Creemos que es interesante darlo a conocer ya que de él sacaremos importantes conclusiones.

Zamora antes de iniciar el combate, había ofrecido a Villegas el puesto de capitán de la gente de a pie, a tan honrosa distinción el pedáneo respondió que: "para comandante de putas estaba bueno" y rechazó la oferta. Este personaje que había sido un activo proselitista de la causa, no las tenía todas consigo y buscó la primera oportunidad para huir del campo de combate. Fue por eso que surgió que él se iba a adelantar con el pretexto de examinar el cuartel: su estratagema no dio resultado y tuvo que tomar parte en el asalto. Una vez iniciado el fragor de los disparos nuestro improvisado guerrillero buscó un refugio que lo protegiera de recibir un balazo, así se guareció tras una puerta, hasta que se le vino a la mente una idea brillante aunque un poco osada, se pasaría al otro bando, para lo cual intentó penetrar en el cuartel, "para defenderlo desde luego", su buena intención no fue comprendida desafortunadamente y uno de los defensores del cuartel lo repelió golpeándole en la boca del estómago. Con penalidades sin fin pudo replegarse para intentar una huida decorosa, pero nuevamente la fortuna lo abandonó y tres villaviejas, estuvieron a punto de matarle cuando se le fueron encima tirándole los caballos y dándole de cinchazos. Sin comprender cómo Villegas pudo al fin atravesar la línea de aquellos guardianes y huir a través de unos solares vecinos, dio un gran rodeo por la ciudad y se fue a casa de Soto donde buscó refugio (19).

La victoria de los alajuelenses costó la vida de cuatro hombres y varios heridos, así como muchos prisioneros. Los defensores sólo tuvieron un herido, cuyo nombre no se cita, pero del que sabemos fue atendido con gran cuidado por don Mateo de Urandurraga, quien fue enviado por el gobierno con el fin específico de atender al herido alajuelense.

Una de las víctimas fue el alajuelense Pedro Araya. Este había sido otro de los personajes que se habían distinguido por su espíritu rebelde. Durante varios días hizo visitas convocando a la reunión y se encargó de llevar un nutrido grupo a Los Aguilares.

El mismo Zamora, en asocio de Flores y Céspedes, le habían mandado una nota en que le recomendaban que aquella noche debía reunirse en el Paso de Los Aguilares entre las 9 y 10 de la noche y le recordaban que había un premio para los que asistieran. Su

premio, sin embargo resultó muy trágico, ya que se afirma que él fue uno de los primeros en caer abatido ante las puertas del cuartel. Otro de los que falleció fue el ciudadano alajuelense Felipe Alvarado. Entre los heridos graves se cita a Paulino Soto.

El ataque al cuartel de Alajuela se realizó precisamente cuando se cumplían dos semanas de la repartición de tierras hechas por el gobierno, tierras que el gobierno indemnizó a sus dueños. Esta información que la sabemos a través del religioso José M. Arias, nos hace reafirmar aún más la idea de que en Alajuela pesó bastante el problema de las tierras, en la decisión de tomar el cuartel.

El presbítero también comenta que don Joaquín Oreamuno, de Cartago, hizo un escrito para los barrios de La Alajuela y Ciruelas, para oponerse al decreto de "acciones de desahucio y al establecimiento del fondo" pero los vecinos con distintos razonamientos llegaron al convencimiento y aplacaron su enojo, a pesar de ellos algunos mantuvieron sus relaciones con los de Cartago (20).

Una vez derrotados los sediciosos cada uno tomó las de Villadiego por donde mejor pudo. Zamora, Flores y Galarza, en compañía de Agustín Campos se fueron a refugiar a un bosque de las inmediaciones de Poás, donde lograron burlar la vigilancia de las tropas del gobierno por varios días. Valerio Alfaro, quien conocía el refugio de los fugitivos, les llevó comida.

Sabemos por medio de la declaración de Campos, que en aquellos días trataron de construir un rancho y que cuando él anunció la intención de abandonar el grupo, le hicieron distintas ofertas con tal de que se quedara, uno de los fugitivos ofreció cortarse un dedo en señal de lealtad. Aquellos hombres comprendían que su aventura ya había terminado. Ahora se proponían mantenerse ocultos por un tiempo prudencial, en espera de que las autoridades se olvidaran de ellos para huir semanas después hacia los puertos o a Nicaragua. Es imposible aceptar la versión oficial dada por el gobierno en el sentido de que desde sus escondrijos los rebeldes trataban de continuar la subversión. Campos no aceptó lo que ellos le prometieron y regresó a Alajuela donde le apresaron. Su confesión será de gran importancia ya que con los datos que suministró hizo posible que se realizara la captura de Zamora, como lo expondremos más adelante.

Después de los acontecimientos del domingo 29 de enero, toda Alajuela quedó en estado de zozobra. Los partes emitidos desde el cuartel de dicha ciudad señalan que: "todas las noches tropas de a caballo recorren las poblaciones"... De día nuevos contingentes buscaban con afán los rastros que pudieran haber dejado los heridos y fugitivos. Un disparo suelto en la oscuridad movilizaba de inmediato la tropa. Don Mateo de Urandurraga, médico extranjero, dedicado a los asuntos de la minería, dio parte al gobierno de varias personas que habían solicitado sus servicios para que los atendieran de diferentes heridas, producto quizá de la refriega.

Como era costumbre, la gente solía especular sobre todo tipo de hablillas sobre dónde se hallaban los fugitivos. Se decía que en el sitio denominado el Cornisal se hallaban ocultos algunos heridos y que algunos aseguraban haber visto tumbas, donde habían enterrado a compañeros caídos en la batalla. Por otra parte las familias padecían gran incertidumbre pues en muchos casos habían encontrado la bestia de un familiar, pero el jinete, nadie sabía donde se hallaba, o qué suerte había corrido. Los presos día con día llenaban la cárcel de la ciudad, pese a que muchos de ellos eran trasladados a San José, por temor a una insurrección dentro del cuartel debido a la estrechez de la cárcel.

En los amarillentos legajos de la Municipalidad de Alajuela, hemos encontrado una pequeña nota es un aparte escrito por el Comandante José Angel Soto donde da la escueta noticia de que en horas de la madrugada del 6 de febrero, una de las guardias que rondaba los parajes de Poás, capturó al chapetón José Zamora, quien fue entregado a las autoridades de Alajuela. A las 8 de la mañana el prisionero fue escoltado junto con otros presos en su viaje hasta la capital; en horas de la tarde las autoridades le hicieron un brevísimo interrogatorio en el cual —como ya era conocido— se declaró único culpable y

responsable absoluto de lo que había ocurrido. Este acto no deja de admirarnos y hace sentir un poco de admiración por la actitud tomada por el líder, especialmente cuando sus aliados hicieron exactamente lo contrario. El español dando pruebas de su valor confesó que: "sólo cumplía como era deber de un fiel vasallo de Fernando VII" (21).

La captura de Zamora está íntimamente ligada a la declaración emitida por Campos, puesto que dos días después de dar los informes acerca del sitio donde se hallaban escondidos los fugitivos prisioneros, ocurrió la captura de Zamora. Es inexplicable que durante más de una semana que estuvieron los cabecillas escondidos no lograron una fuga exitosa. Uno de ellos refirió que Carrillo los mandó "a sacar del monte para su hacienda" (22).

Esto nos hace suponer que el grupo estaba en espera de que el religioso urdiera un plan de fuga para salvarlos, y quizás en el preciso momento en que se dirigían a la hacienda de Carrillo fueron sorprendidos.

Llama poderosamente la atención el hecho de que Flores pudiera escapar y Zamora no; pensamos que tal vez el grupo se había dividido para dificultar la búsqueda, que las tropas pusieran más empeño en capturar a Zamora dejando huir a Flores o bien que Zamora se hubiera dejado prender para facilitar la huida de su íntimo amigo. Zamora fue fusilado en San José a eso de las 5.30 de la tarde de aquel mismo día. Su muerte sin duda causó un gran impacto en el ambiente general, puesto que no se estaba acostumbrado a las ejecuciones. El mismo comandante de Alajuela escribió el siguiente informe: "La guarnición que condujo al Chapetón Zamora, trajo un oficio en el que se comunica la muerte de este individuo, por una parte nos llena de horror semejante noticia y por otra nos complacemos al ver que la muerte de uno pueda asegurar la vida de muchos" (23).

En su exposición general al pueblo de Costa Rica, el Jefe de Estado habla de su gestión gubernativa; al referirse a los acontecimientos motivados por Zamora, explica que es muy posible que el germen de la revolución todavía quede entre algunos insurrectos que no fueron castigados o se hallan ocultos, y que por ello es necesario estar vigilantes para evitar mayores problemas.

En Alajuela sus órdenes fueron cumplidas al pie de la letra. El mismo comandante Soto refiriéndose a su actitud nos dice: "No ha ocurrido ninguna novedad, solo la de que en estas circunstancias estamos castigando con algún despotismo, esto es aplicando el cepo a los insubordinados y a los ebrios, sin aquellos pormenores de la constitución" (24).

Los hechos relacionados con la intentona de Zamora nos dejan entrever la crisis completa que vivía en aquel entonces el Poder Judicial del país.

La Constitución de 1825 establecía, al tenor del capítulo 9 que el ejercicio de este Poder estaba confiado a una Corte Suprema de Justicia, la que iba a constar de 3 o 5 miembros. Dicha institución jurídica se había establecido en el año 25, pero no había podido funcionar. Algunos de sus miembros renunciaron y debido a la inopia de miembros, le fue imposible sesionar regularmente. A ello debemos agregar el eterno problema económico que también se constituyó en un obstáculo. Por ese motivo la justicia descansaba únicamente en los tribunales, los que no siempre se ajustaban a las leyes en sus actuaciones, cometiendo todo tipo de vejámenes a la Constitución.

El mismo Jefe de Estado, en uno de sus mensajes anuales, reconoce esta situación de anarquía, se duele profundamente de que reine esa situación en el campo de la justicia, campo en el cual se fundamenta la vida de un pueblo democrático. Sus palabras son elocuentes: "Es por tanto deplorable el estado en que se halla la administración pública en la parte que mira la justicia y de una necesidad absoluta el arbitrar medios para la instalación de la Corte Superior, único acomodo a nuestras instituciones para cortar de raíz aquellos males" (25).

Es lógico pensar que el Jefe de Estado Mora, tuviera temor de que al encontrarse ese Poder sin una base firme, toda la administración amenazaba con irse al suelo, malogrando el edificio político que con tanto éxito y sacrificio habían levantado aquellos patricios de

entonces.

Las tramitaciones judiciales eran en la época sumamente lentas, complicadas y muy engorrosas. Esto fue una poderosa razón para que don Juan Mora Fernández no permitiera un juicio legal contra Zamora, sino que haciendo caso omiso de las formalidades judiciales, decidió aplicar la justicia con su propia mano y bajo su cuenta y riesgo. No hay duda de que esa idea de un juicio prolongado y el temor a que la revolución continuara sin Zamora, puesto que aún quedaban cabecillas fue la más poderosa de las razones por las que el Jefe de Estado, se decidió a "decapitar" la insurrección como señalan los manuscritos del año 26.

Don Manuel Aguilar, Ministro General de Juan Mora Fernández envía a los gobiernos de Centro América comunicados en que refiere los hechos del mes de enero del año 26. Bajo el título de: Triunfo de la Justicia, escribe: "De un momento a otro se vio casi perdida la existencia política de Costa Rica y acaso comprometida la república entera a una desastrosa guerra civil, una conspiración formada con el mayor sigilo y aún la sagacidad más acomodada a las circunstancias del país, dio la madrugada del 29 p.p. el grito por el gobierno español en la ciudad de Alajuela"... (26).

Observamos desafortunadamente que ciertos documentos oficiales, insuflados quizá por un sentimiento patriótico excesivo del que los escribe, desfiguran un tanto los acontecimientos históricos. Por lo que hemos expuesto se puede concluir sin ninguna duda que la revuelta de Zamora no fue planeada con sigilo, y aún menos en forma sagaz, y que ella estuvo muy lejos de causar el menor problema a nivel federal.

Don Juan Mora Fernández argumentó ante la opinión pública –para tratar de justificar su medida anticonstitucional– que había actuado con base en el artículo 82 párrafo 13 de la Carta Magna. Dicho artículo se hallaba en el capítulo VIII bajo el título "Del poder executivo y sus atribuciones". El párrafo citado decía: "Obrar en casos extraordinarios en que amenace el Estado algún riesgo como más estime conveniente para salvarlo de él" (27).

El artículo de marras era un verdadero portillo para que por él pasara todo lo que el Jefe de Estado quisiera hacer y no estuviera contemplado en la Constitución. Creemos sin duda que ello refleja una tremenda falla en la Carta Magna. Si la Constitución no establecía la pena de muerte, se daba como un hecho de que el Jefe de Estado no podía aplicar dicha ley sin incurrir en un acto ilegal, puesto que tácitamente se aceptaba la vida humana como un derecho inalienable.

La Asamblea apoyó la decisión del Ejecutivo, felicitó a don Juan Mora Fernández y se negó a discutir un escrito enviado por don Braulio Carrillo en el que acusaba al Jefe de Estado de quebrantar la Ley Fundamental en su proceder contra los prisioneros de la asonada de Zamora.

El hecho de que la Asamblea ni siquiera entrara a discutir el cargo lanzado por un ciudadano de la talla de Braulio Carrillo deja ver claramente la subordinación que existía del Poder Legislativo al Jefe de Estado.

El 6 de febrero de 1826 el gobierno emitió un decreto mediante el cual condenaba a los prisioneros más comprometidos en la insurrección de Zamora al penal de la Libertad en San Salvador, y a otros, al servicio de las armas en el ejército federal. La nómina fue la siguiente:

Reos enviados al Penal:

Joaquín Carrillo, presbítero de Heredia.
Capitán Juan José Soto.
José Antonio Gutiérrez.
Encarnación Herrera.
Juan Ml. Galarza.

Irán al servicio de las armas:

Pedro Pablo Castro
Miguel Castrillo
Joaquín Céspedes
Hilario Figueroa
Santiago Quesada
José de los Ang. Chavarría
Joaquín Rodríguez
José Chaverri
Agustín Campos
José Antonio Reyes
José María Villegas.

Miguel Castrillo enfermó seriamente por lo que sus parientes solicitaron que ellos darían una fianza con tal de que el prisionero tomara por prisión su casa. Las autoridades aprobaron dicha solicitud.

Dos reos condenados por robos, fueron agregados a la lista, Pedro Gutiérrez y Ana Matamoros. Este último presentó un recurso con el fin de que no lo expatriaran; hizo ver que padecía de lepra, sin embargo un examen del facultativo anunció que no tenían certeza si el señor Matamoros era o no lazarino.

La conspiración en el frente cartaginés

Por medio de documentos, así como también por los rumores que circulaban en Heredia, las autoridades llegaron a saber que los facciosos tenían algunos contactos entre los cartagineses, y que ellos también estaban preparando secretamente una revuelta para tomar el cuartel y ayudar a deponer el gobierno. Soñaban no sólo con jurar fidelidad al régimen monárquico, sino que algunos expresaban más que veneración por Fernando VII. Además de que el triunfo de la causa realista haría volver la capital a su sede primera: Cartago.

Todo movimiento de insurrección responde a causas que podríamos llamar secundarias, las que a la postre serán activadas, por así decirlo, por medio de una causa inmediata o desencadenante. En cuanto a la situación de Cartago, debemos señalar que se agitaban, en aquellos pobladores, fuertes pasiones imperialistas o realistas. La ciudad mantenía aún su hegemonía en cuanto a conservar el núcleo de las ideas conservadoras, anti–liberales, y a la par de ello existía un marcado interés en difamar al gobierno por sus medidas de carácter anticlerical, e incluso se llegó a citar como un recurso para seducir a los ciudadanos, que con aquella revuelta no sólo se terminaría con la imposición de tributos, sino que también defenderían a la religión y crearían un obispado. Esto nos resulta bastante paradójico, puesto que aquellos hombres que pretendían acabar con la soberanía del país, ofrecían como incentivo la libertad religiosa, en lo administrativo.

La causa que puso la situación al rojo vivo fue un asunto agrario, que en los viejos documentos de la época se cita como el problema de "la apertura de potreros". El problema consistía en un litigio que habían emprendido algunos de los cartagineses más humildes contra una de las familias de la ciudad, los Oreamuno, así como contra otras que pretendían adueñarse de las tierras ubicadas en Sabana Grande de Taras. Los que reclamaban como suyos aquellos potreros, los habían hecho cercar, lo cual había causado la indignación de los vecinos que disfrutaban de esas tierras y reclamaban que debían ser abiertas nuevamente para beneficio de la comunidad.

Bajo esta causa comenzó a cobrar forma la revolución contra el gobierno, cuyo máximo líder promotor fue el señor Hilario Zúñiga, involucrado directamente en la revolución de Alajuela. Este ciudadano en compañía de Salvador y Félix Oreamuno, así

como de otros cartagineses fueron los responsables del intento de sedición que no llegó a aflorar siquiera, puesto que las autoridades conocían muchos antecedentes del asunto y se hallaban preparadas para impedir cualquier movimiento que pretendiera alterar el orden existente.

Una vez sofocada la intentona de Zamora, el gobierno quiso castigar a los cómplices que tenía en Cartago, giró instrucciones para autorizar a los jueces a que abrieran un sumario, para sentar las responsabilidades del caso. Pretendían aclarar qué relación había entre las sesiones realizadas para abrir los potreros de Taras y la conspiración fraguada contra don Juan Mora Fernández.

Por eso en los primeros días de febrero el Alcalde 2do de Cartago dio inicio a las primeras pesquisas para averiguar quiénes habían promovido las reuniones o "juntas" en las que se había planteado aquel problema de carácter agrario más que político. Los primeros interrogatorios dejaron claramente establecido que los cabecillas de ellas habían sido Hilario Zúñiga y Anselmo Quirós. En ellas se exaltaba a los concurrentes a pelear por el derecho a esas tierras, e incluso llegaron a discutir la posibilidad de recurrir a las autoridades de Guatemala, para buscar solución a su problema.

A dichas juntas concurrieron distintos ciudadanos, entre ellos Don Salvador y don Félix, quienes ofrecieron su brazo a la causa. Muy pronto se trajo a colación con esta actividad subversiva la misteriosa visita del 11 de enero de ese año 26. A eso de las dos de la tarde cuatro jinetes llegaron a la Vieja Metrópoli. A esas horas, el grupo no pudo pasar inadvertido para la mayoría de los parroquianos, quienes se dieron cuenta que los visitantes no eran de la ciudad. Desmontaron en la esquina de don Joaquín Oreamuno y se encaminaron hacia la casa del señor Salvador Oreamuno.

El misterioso grupo lo formaban: el español José Zamora y Manuel Flores, junto con otros dos heredianos, uno Esteban Morales y otro un tal Martínez (G 9648 f 32 v). Una vez en casa del señor Oreamuno, el grupo se dedicó a secretas conversaciones que nadie escuchó puesto que habían tenido el cuidado de cerrar con llave para evitar que indiscretos oídos dieran cuenta de lo que discutían.

Los que estaban pendientes de lo que pasaba en la pieza, pudieron observar que poco tiempo después salió de la casa Santiago Quesada, hijo adoptivo de don Salvador, quien montó la mula que traía Flores y se dedicó a recorrer la ciudad hasta la oración. Parecía que tramaban una reunión y él hacía de mensajero, fue por eso que muchos afirmaron que esa tarde llegaron a la ciudad gran cantidad de visitantes tanto a caballo como a pie y que recorrían los distintos lugares sin saber a donde dirigirse.

La versión de que algo pasaba en aquella reunión llegó a oídos de las autoridades; el rumor ya era vox populi: tramaban una revolución. De inmediato el Jefe Político se dio a la tarea de averiguar qué estaba realmente pasando y comenzó por interrogar a Santiago Quesada, el cual le hizo ver que sólo andaba en busca de tabaco y que tenía varios asuntos personales que resolver... Sin embargo las mujeres tenían mejores noticias y las esposas temían por sus maridos. Fue así como la señora Manuela, esposa de don Ponciano del Corral, mandó a buscar su marido con uno de sus criados, quien llevaba el aviso de que regresara a la casa, porque aquella noche iba a estallar un tumulto en la esquina de Joaquín Oreamuno y las malas lenguas andaban contando que al día siguiente no amanecería ningún republicano con vida (28).

Salvador Oreamuno fue uno de los primeros que pararon en la cárcel pór sospechas de tramar la revolución, pero se mantuvo hermético sobre la visita del chapetón, a quien aseveró no conocer, al único que dijo conocer, aunque no de cerca, era a Flores. Sobre Santiago Quesada afirmó que siempre estaba en su casa, ya que una de sus hermanas lo había criado.

Sin embargo Félix Oreamuno sí aceptó que aquellos hombres hubieran pasado parte de la noche en su casa, pero su versión de los hechos resultó bastante pueril y poco convincente. Ese día —contó don Félix— esperaba un visitante de Heredia, pero antes de

que llegara debió salir a una diligencia, por lo que recomendó a su criada que cuando llegara, le hiciera pasar para que lo esperara. Hizo la pícara casualidad que Zamora y su grupo fuera a casa de don Félix para pedir albergue. Cuando regresó el dueño de la casa, ya muy entrada la noche, se topó con la sorpresa de que su amigo se había convertido en Zamora y según sus palabras, no tuvo otra alternativa que hacerle los honores del caso. Trató de justificar la llegada de Zamora con distintas razones entre ellas la de que buscaba un paisano que vivía en casa de Ana Sáenz y que en ese día se encontraba en Ujarrás, por lo que mandó a buscar un vaquiano que le ayudara a encontrarlo. En su declaración don Félix concluye que esa misma noche los "Villa Vieja" tomaron rumbo a sus casas sin que nada extraño ocurriera (29).

No cabe la menor duda de los propósitos con que Zamora visitó a los Oreamuno de Cartago. Se trataba de buscar ayuda de ellos para que la revolución planeada tuviera mayor fuerza y pudiera coronar con éxito su objetivo principal. Es lógico pensar que don Félix y don Salvador, por sus antecedentes, estaban dispuestos a colaborar en la insurrección, es más el jefe intelectual lo era el señor Salvador Oreamuno, e incluso tenían el grito que iban a dar a la hora del ataque, lo que no hemos podido averiguar fue el motivo por el cual aquel "Vivan los costarricenses" "Viva la religión" con que acometerían, no se dejó escuchar en Cartago, si todo parecía que estaba a punto.

Nos atrevemos a establecer varias hipótesis. Es factible que las autoridades conocerían demasiados datos sobre esta situación; tanto es así que los cuarteles se habían fortificado con nuevas plazas militares, y en la ciudad el Comandante del cuartel había perdido el sueño desde muchos días antes de la fecha de insurrección. O tal vez comprendieron a tiempo lo difícil que resultaba el descabellado plan. O quizá creyeron que los heredianos no realizarían su parte. El verdadero motivo la Historia lo guarda celosa.

Pese a que los cartagineses no realizaron sus planes de sedición, el juicio de los sospechosos y comprometidos se prolongó por varios meses y los ciudadanos que se hallaban en prisión vivieron angustiados por la idea de perder sus bienes y terminar sus días en un presidio extranjero.

Muchos rindieron amplias declaraciones sobre lo que sabían de los hechos. Conforme pasaban los días las versiones que daban comprometieron más y más a los personajes que ya conocemos: Hilario Zúñiga, Salvador Oreamuno, Félix Oreamuno, Santiago Quesada, pero también involucraron a Rafael Barahona, Juan Garro, Juan Madriz e incluso una joven muchacha llamada Antonia Francisca. Todos ellos fueron obligados a concurrir ante el Juez de Letras para dar su testimonio después de jurar decir la verdad y hacer la señal de la cruz. Sus declaraciones resultan sumamente interesantes, revelan un lenguaje netamente popular, apego a la tradición monárquica –aunque no podemos afirmar que pertenecían a la burguesía cartaginesa– pero sobre todo una sencillez que produce más que tristeza, hilaridad.

Relataremos algunos de los más interesantes casos que se presentaron en relación con este juicio.

Un buen día a inicios del mes de enero, se encontraron en una de las tabernas dos ciudadanos que después de saludarse comenzaron una serie de discusiones sobre variadísimos tópicos; se trataba de don Rafael Barahona y don Alejandro Escalante, quienes pronto se hallaron discutiendo sobre el problema político. Barahona hizo duras críticas al gobierno, le acusó de ser cismático y provocar la desaparición de la religión, y agregó –ante el asombro de Escalante– que la única solución era deponer ese nefasto gobierno, para lo cual un grupo de ciudadanos iba a tomar el cuartel, e incluso llegó a invitar a su amigo para que se uniera al grupo rebelde. Escalante relata que él le amonestó porque era un plan no sólo muy osado, sino también por lo que representaba aquel hecho. En la discusión, que debió tornarse cada vez más acalorada, Barahona cometió la imprudencia de amenazar con una puñalada a su confidente si este llega a decir una

palabra de lo que había comentado y le advirtió que en caso de que lo delatase y no pudiera llevar a cabo su amenaza, no faltaría quien se encargara de vengarlo (30).

Esos comentarios fueron suficientes para que el 3 de febrero extendieran la orden de captura para Barahona, quien fue arrestado en el Mineral del Aguacate, lo que nos demuestra que había sido más fuerte su espíritu de riqueza que su sangre de revolucionario.

Una vez preso, Barahona negó toda responsabilidad en el amago de sedición aunque aceptó que había hecho algunos comentarios con don Francisco María Oreamuno y don Alejandro Escalante, pero que su objetivo había sido positivo, ya que lo que buscaba era que ellos comunicaran a las autoridades lo que él no se atrevía a hacer. Negó conocer quiénes eran los líderes, así como el plan de ataque y las armas con que contaban los insurrectos en potencia. Justificó su amenaza de una puñalada porque su vida también peligraba si los vecinos de Taras llegaban a saber que él los había delatado en sus intenciones. Pese a que trató de hacer ver que no sabía nada del asunto, su declaración acusaba a Hilario Zúñiga como uno de los cabecillas, responsables de las juntas para abrir los potreros, y dejó muy claro la relación existente entre este sujeto y los señores Félix y Salvador Oreamuno.

La declaración que hace posteriormente al Alcalde 2do de Cartago señor Francisco Peralta pone de manifiesto que en realidad Barahona había hecho correr por todas partes el rumor de la revolución y que no sólo lo divulgó entre los parroquianos, sino que también comentó el asunto con autoridades como los alcaldes Peralta y Francisco María Oreamuno. Este fue quien al saber las noticias que propalaba este personaje, fue de inmediato a comunicarle el rumor al Jefe Político José de los Santos Lombardo, quien de seguido tomó medidas para comprobar lo que se decía.

Con el paso de los días, Barahona tuvo tiempo para meditar, en la soledad de la cárcel, y pensó que lo que más le convenía era contar todo lo que sabía sobre el asunto, pues de lo contrario su situación empeoraría. Fue así como se decidió a ampliar su confesión.

En esta oportunidad nuestro personaje comentó que un domingo de octubre, cuando salía de cumplir con sus deberes religiosos de la Iglesia de los Angeles, se encontró con José Castillo, quien le confesó que existía un plan secreto para acabar con la "Ley del gobierno", para lo cual iban a tomar el cuartel. Que estaban en espera de un personaje misterioso que llegaría a la ciudad con el fin de repartir dinero a la tropa, para ganar su confianza y que luego pondría en una garrafa de aguardiente una limeta de opio, con lo que iba a atontar a los soldados.

El día fijado para el ataque llegarían de uno en uno los responsables en la toma de las armas, para no provocar sospechas, y en la noche y por distintos caminos llegarían los tres pelotones dispuestos al asalto. Una vez realizada la captura del cuartel, los funcionarios públicos serían encarcelados. Su amigo le contó que entre los cabecillas estaban Salvador Oreamuno, Juan Antonio Castro, Juan Fco. Corrales y a no dudarlo don Félix Oreamuno también los acompañaría, por el valor que él había demostrado en el año 22.

De nuevo las inculpaciones mayores fueron para don Salvador, a quien según su relato, le preguntó un día, que si él estaba en el plan de Hilario Zúñiga, y él le respondió que sí, que dicho plan estaba muy bueno, a la vez que le recriminó que siendo él del barrio no participara, por lo que le llamó cobarde.

Pasaron los días y nuestros amigos se volvieron a encontrar pero ahora tras los barrotes de la cárcel. Barahona refiere que don Salvador lo primero que hizo cuando le vio prisionero fue preguntarle el motivo, él respondió que lo desconocía. Don Salvador temeroso de que hablara más de la cuenta y llevándose un dedo a la boca le dio a entender que debía guardar silencio y le hizo ver que "si no tenía delito no debía confesar nada" (31).

Barahona, sin embargo, mentía. Desde un principio el conoció los planes que se tramaban en Cartago; además era bien conocido su recalcitrante realismo, el que le había hecho parar varias veces en la cárcel. Todos lo conocían por su gran afecto a las ideas monárquicas y su admiración por Fernando VII, e incluso varias personas contaron anécdotas verdaderamente increíbles. Un día de San Pedro, por ejemplo, nuestro amigo se decidió a celebrar el Patrono de la Iglesia y se detuvo en una taquilla, donde al calor de los brindis y animado por su espíritu Fernandista comenzó a gritar vivas a la Madre Patria y a su monarca, de cuando en cuando algunas palabrotas contra los liberales matizaban sus encendidos vivas. Aquella algarabía produjo la atención de los transeúntes, los que pudieron presenciar una escena poco común y un tanto masoquista. Barahona buscó una piedra en la calzada y continuó gritando mueras a los liberales y una vez que tuvo la piedra en su mano expresó a todo pulmón que si no podía ser gobernado por su rey y no había nadie que le hiciera derramar su maldita sangre por Fernando VII, él mismo lo haría y de seguido estrelló varias veces contra su cabeza la piedra que agitaba en su mano, logrando su propósito. ¡Qué forma de expresar su fanatismo político! Varios ciudadanos concordaron con el relato que de esta escena diera el ciudadano Juan Francisco Corrales, precisamente uno de los personajes que Barahona señalara como involucrado en los planes del cuartelazo.

Barahona también participó en una misión bastante censurable, la que pone de manifiesto hasta qué punto estaban dispuestos a llegar aquellos hombres por derrocar al gobierno. Sabemos que uno de los principales problemas que tenían los insurrectos era la falta de armas y que los cartagineses hicieron grandes esfuerzos por reunir el mayor número posible de ellas. Fue entonces cuando se propusieron convencer al cabo de veteranos Juan Madriz, para que éste entregara a la causa las armas que custodiaba en Orosi. Los facciosos se valieron para ello de un recurso bastante ruín pero muy antiguo y el que a juzgar por lo que la Historia cuenta, por lo general ha dado muy buenos resultados.

Barahona tenía una cuñada bastante joven y bella, pese a que vivía una vida miserable y desordenada, de nombre Antonia Francisca Oreamuno. Dio la casualidad de que esta joven tuviera "ilícitas relaciones con el militar Madriz", lo que iba a ser aprovechado para utilizarla en beneficio de la causa realista. Fue don Salvador Oreamuno quien sugirió que Barahona debía conversar con su cuñada y convencerla de que su amante entregara los fusiles de Orosi. Barahona fue acicateado con cuatro pesos, con tal de que realizara su parte, pero al final lo hizo gratis. La "Lucrecia" de nuestra historia no sólo contaría con sus encantos personales para seducir al miliciano, sino que también le habían entregado la suma de 80 pesos por si el soldado se mantenía esquivo. De boca del mismo Barahona sabemos que convenció a la joven, la cual se "empeñó con el cabo" quien quedó en avisarle si aceptaba o no la oferta (32).

Cuando las autoridades llamaron a declarar a la amiga del cabo de veteranos ésta se excusó de presentarse al juzgado porque no tenía ropas con qué hacerlo. Las autoridades muy interesadas en conocer la verdad decidieron, ni lerdos ni perezosos, visitarla en su propia posada, donde le tomaron la declaración. La joven, de escasos veinte años, refutó con entereza su participación en el delito que se le imputaba e incluso llegó a manifestar que al tal Madriz no le conocía ni por asomo. Cuando las autoridades del Juzgado de San José recibieron su declaración no quedaron contentos con la actitud que había tomado la "García" como la llamaban en Cartago y dieron la orden de que había que presionarla con el fin de saber toda la verdad.

No encontramos más documentos sobre la referida transacción de las armas, aunque sabemos que los líderes de Cartago contaban con aquel parque, para aumentar el que tenían en Taras, que llegaba a unas 16 piezas. Así como el hecho de que aquella famosa intriga había sido conocida por gran cantidad de personas, aún más, las autoridades llegaron a saber de este episodio por boca de un minero que en ratos de descanso de la

dura faena lo hizo público, allí en una ronda de amigos, en el famoso Mineral del Aguacate.

Pero Antonia Francisca no fue la única mujer que declaró en el juicio que estudiamos; también fue llamada a testimoniar una antigua esclava del señor Nicolás Oreamuno llamada Josefa Hidalgo. En cierta ocasión, cuando aquella liberta se hallaba en la tienda de su antiguo amo, Joaquín Oreamuno le dijo que no construyera su casa porque pronto volvería a la servidumbre y que aquella construcción sería para su amo. Agregó también que ya estaba cerca el día en que América fuese nuevamente de España. En la conversación terció don Félix Oreamuno quien le hizo ver que para entonces ella debía volver a su antigua condición. La pobre mujer no pudo soportar más aquel acoso y soltó el llanto y entre sollozos se decía que no era posible, que aquel que la había hecho libre debía pagar ahora por su libertad, que éste había sido el gobierno y que él debía mantenerla libre". A ello respondió severamente don Félix con una frase cargada de rencor y odio "...el que la había hecho libre pagaría con la vida y que ella volvería a reconocer a su amo"(33). Sin duda que este relato ayudó a aceptar la participación de los señores Oreamuno en el amago de sedición.

A raíz de todos estos acontecimientos todas las personas en una u otra forma habían expresado su complacencia con las ideas monárquicas fueron puestas entre rejas y llamadas a declarar. Otro de estos casos fue el de Juan Garro, cartaginés que al calor de las copas se le fue la lengua, para su desgracia.

El suceso ocurrió en el estanquillo de Manuel Oreamuno ante la presencia de varios ciudadanos que luego dieron fe de ello. Nuestro buen hombre, a causa del alcohol, naturalmente, se dejó decir cada barbaridad, que lo hicieron quedar ante el grupo no sólo como un fanático realista sino también como un mal hablado de primera. Entre las cosas que gritó recogemos una que es bastante popular por cierto: "...maldita sea la Patria me c... en ella". Ante esta expresión sus amigos le reprendieron para que no repitiera tales cosas pero Garro sin inmutarse siguió profiriendo insultos y afirmando que: "en cuatro días verían si era la Patria o el Rey quien privaba". Esta perorata hizo que el referido personaje el 21 de febrero del año 26 se hallara en el calabozo esperando su turno para rendir declaración. En la primera de sus interrogaciones negó sus palabras pero aceptó que sabía algo de la insurrección: dijo haber oído a los niños de la casa de Agustín Gutiérrez comentando que había más de 1000 chapetones en Matina. ¿Sería posible que hasta los pequeños comentaran aquellos rumores? , o mentía como lo hizo al negar sus palabras en el estanquillo de aguardiente, ya que en posterior declaración ratificó que sí eran suyas aquellas expresiones (34).

El juicio que relatamos concluyó el 28 de abril de ese año 26, fecha en que el Ministro del Estado del Departamento de Justicia mandó un comunicado a las autoridades en que señalaba: "que en vista de la dificultad que se presentaba para substanciar el proceso de conspiración pendiente y considerando que con la providencia del 8 de febrero se puso término a la causa de estos de manera estable y duradera, me ha prevenido diga a Usted que en sus procedimientos judiciales los juzgue como extintos, entregando a sus familiares los bienes embargados con obligación de entregar a la Hacienda Pública la cantidad de 1.229 pesos a que se hallan responsables por la citada orden del 8 de febrero, cuya cantidad será repartida equitativamente entre los reos que tuvieren bienes" (35).

Los únicos indiciados que tenían bienes de cierto monto eran el presbítero Joaquín Carrillo y don Juan Soto, por lo cual cada uno de sus representantes debía saldar la cuenta de 615 pesos.

Sin embargo cuando las autoridades trataron de recuperar estos dineros en el mes de mayo de 1826 tanto la madre del religioso, señora María de Jesús Colina, como la esposa del señor Soto. doña Brígida Jiménez, se excusaron de hacerlo en vista de que no tenían suficientes recursos económicos.

Por aquella misma época los parroquianos pudieron leer en varios sitios públicos,

carteles que citaban a los señores Manuel Flores e Hilario Zúñiga (Salas) para que se presentaran ante las autoridades para responder de la indemnización que les correspondía según sus cargos. Ninguno compareció y sus bienes fueron confiscados por las autoridades.

A través de la amplia documentación que hemos investigado con verdadero interés y después de análisis prolijo de los hechos, hemos llegado a múltiples conclusiones, aquellas que consideramos más importantes las exponemos a continuación:

1. Estimamos que aún se desconoce bastante sobre la verdadera identidad del chapetón José Zamora, a quien injustamente se le atribuye toda la responsabilidad de lo que ocurrió en Alajuela. Si bien es cierto que el militar español fue el único que en un alarde de hombría, de heroísmo o de estupidez tomó para sí toda la responsabilidad de los hechos, acto romántico y caballeresco que nos deja entrever una cualidad humana bastante peculiar del Zamora, no debemos olvidar que junto a él hubo otros insurrectos como él responsables: aún más, juzgamos que el presbítero Joaquín Carrillo fue el verdadero gestor de aquel motín. Nos atrevemos a hacer esta aseveración porque lo hemos podido palpar en las declaraciones de aquellos hombres incautos y engañados, que lanzan sus ataques no contra el español, sino contra la figura del religioso, quien siempre estuvo entre bambalinas haciendo mover las cuerdas de muchas voluntades al acorde del ruido de sus monedas. Si alguien debió pagar con su vida por aquella escaramuza, si era necesario atemorizar a los cartagos, o a los que todavía pensaban en derrocar al gobierno, si era que todavía quedaba alguno con deseos, hubiera sido menos injusta la muerte del religioso que la del militar. Pero es obvio que la ejecución del intrigante presbítero, hubiera provocado un serio conflicto para el gobierno: Don Braulio Carrillo no permitiría que sin un juicio previo lo mandaran al cadalso, la intervención de las autoridades religiosas así como también los grupos conservadores, tradicionales, no sólo de Cartago y Heredia sino de la misma capital hubieran presionado al Ejecutivo. La ejecución del Padre Carrillo sí habría causado una seria revuelta, mientras que la muerte de Zamora revestía el carácter de una verdadera hazaña, hazaña recibida con júbilo por las autoridades de la Federación, no sólo porque era un sedicioso extranjero sino porque personificaba ideales políticos de una dominación por mucho tiempo denigrante.

2. Nuestro trabajo nos llevó a comprobar que también en Cartago se tramaba para aquellos días una revuelta semejante a la de Alajuela. Toda su trama, hasta ahora desconocida, revela con claridad el encono y el resentimiento que tenían los cartagos, así como el espíritu de revancha que tenían contra San José. La toma de las armas en Cartago ayudaría a derrocar al gobierno y les permitiría recuperar su antiguo rango de ciudad capital.

Esta es quizá la parte más valiosa de nuestra investigación, ya que desconocemos si estos acontecimientos han sido publicados anteriormente. Ninguna de las fuentes impresas que consultamos se refieren a ellos. Sólo se hace la cita de que Zamora contaba con la ayuda de Cartago, pero como algo supuesto por el caudillo español. Nuestro relato deja ver cómo, mientras en Heredia: Zamora, Carrillo, Céspedes y Flores, y otros, conspiraban contra las autoridades, en Cartago: Salvador y Félix Oreamuno, Hilario Zúñiga, Barahona y otros, por su parte se confabulaban con los mismos propósitos: restablecer la monarquía en el país.

3. La investigación de este tema nos permitió adentrarnos un poco en la vida de nuestro país en aquella lejana época, indentificarnos un poco con sus costumbres, analizar sus problemas económicos, reflexionar sobre los ideales del gobernante, criticar la actitud del clero ante la vida política del país, y por qué no decirlo, vivir un poco las tragedias y zozobras de aquellos personajes involucrados en los episodios del año 26. Estos hechos reflejan con gran lucidez la poca preparación cívica que tenían esos hombres, la tremenda ignorancia en que vivían y el esfuerzo de un puñado de valiosos

hombres por hacer de Costa Rica un estado sin igual en el ámbito centroamericano.

4. Tenemos los mejores elogios para don Juan Mora Fernández, conservamos el respeto profundo que se merece un político de su talla, pero mantenemos con la misma energía la tesis de que su actuación ante Zamora fue eminentemente anticonstitucional. El país vivía dentro de un régimen legal, se tenían los recursos necesarios para hacer un juicio según las normas jurídicas mínimas, y la constitución al no establecer la pena de muerte, tácitamente garantizaba el derecho a la vida. No podemos justificar desde ningún punto de vista la ejecución del personaje, menos aún cuando comprendemos que fue utilizado como chivo expiatorio para evitar que la inmadura revolución continuase, un levantamiento que jamás pudo haber alcanzado sus objetivos, como ya lo hicimos ver, y que era una verdadera chifladura de unos pocos ingenuos.

El paso de los años nos ha dejado una inquietud que hemos podido precisar cada vez más en el sentido de que nuestra Historia Patria necesita con urgencia una revisión, de que es necesario analizar los hechos conocidos, gracias a la labor titánica de nuestros historiadores, bajo otros ángulos, con otros objetivos. Que aún quedan muchos acontecimientos históricos sin descubrir, que son muchas las incógnitas que no se han descubierto y que hay errores, muy humanos, que hay que enmendar.

Nuestro Archivo Nacional es un verdadero tesoro de información inagotable y debemos acercar a él más a nuestros estudiantes para que con esfuerzo y sentido de responsabilidad, aunen esfuerzos para enriquecer las páginas de nuestro pasado, y llegar a conocer las raíces de nuestra verdadera identidad costarricense y que aprendamos a ver en nuestros gobernantes seres humanos capaces de hacer los actos más nobles así como los errores más graves.

Lamentamos nuestra escasez de tiempo para dedicarnos por entero a la investigación, a la vez que pedimos disculpas y benevolencia de nuestros amables lectores por este grano de arena que nos atrevemos a depositar en el pedestal de nuestra Historia Patria.

INDICE DE CITAS

1. Fallas Barrantes, Marco Ant. 1973: 12.
2. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación 2445, f 50.
3. Gómez Urbina, Carmen Lila, 1973: 72,73.
4. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Congreso 141 f19.
5. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Guerra 964 fs. 3,6 y 6v.
6. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección HIstórica. Gobernación 13219 f59
7. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Guerra 2033 f10.
8. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Congreso 486 f3.
9. Ibid f5.
10. Ibid f6.
11. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Congreso 141, f19.
12. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación 13219 f12
13. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Guerra 9543 f84
14. Ibid f 26, 26v.
15. Ibid f50.
16. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación 13219 f18
17. Ibid f24.
18. Fernández Guardia Ricardo 1939: 81.
19. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Guerra 1942 f17.
20. Ibid. f6
21. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación. 8213 f37
22. Ibid f38v.
23. Ibid f 23.
24. Ibid f25.
25. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación 8528 f4
26. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Gobernación 8213 f55
27. Zeledón, Marco Tulio 1946: 59.
28. Archivo Nacional de Costa Rica. Sección Histórica. Guerra 9648 f8
29. Ibid f 17
30. Ibid f7
31. Ibid f22
32. Ibid f22 v.
33. Ibid f 42
34. Ibid f15
35. Ibid f46.

BIBLIOGRAFIA

1. Fallas B. Marco Antonio: 1973 — *La factoría de tabacos en Costa Rica durante los primeros años de la vida independiente, 1825–33.* Ponencia al Ier Congreso de Historia Económica y Demográfica de América Latina. La Catalina, 1973.

2. Fernández Guardia, Ricardo: 1939 — *Cosas y Gentes de Antaño.* IIda edición. Editorial Trejos. San José, Costa Rica, 425.

3. Gómez U. Carmen Lila: 1973 — *Juan Mora Fernández* Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Imprenta Trejos Hermanos, 145.

4. Gómez U. Carmen Lila: 1974 — *Los Gobiernos Constitucionales de don Juan Mora Fernández 1825–1833.* Publicaciones de la Universidad de Costa Rica. Serie Hist. y Geografía. Nº 16, 294.

5. Obregón Loría Rafael: 1955 — *Conflictos Militares y Políticos de Costa Rica.* Publicado por la Imprenta de la Nación, San José, Costa Rica.

6. Zeledón Marco Tulio: 1946 — *Digesto Constitucional de Costa Rica* Editado por Colegio de Abogados S.E., 317.

MANUSCRITOS DEL ARCHIVO NACIONAL DE COSTA RICA, SECCION HISTORICA

A.N. de C.R. Gobernación 8213 f55
A.N. de C.R. Gobernación 13219 f59
A.N. de C.R. Gobernación 8331 f31
A.N. de C.R. Gobernación 8528 f56
A.N. de C.R. Gobernación 9225 f4
A.N. de C.R. Gobernación 8198 f3
A.N. de C.R. Gobernación 8331 f58
A.N. de C.R. Gobernación 8227 f57
A.N. de C.R. Gobernación 8214 f23
A.N. de C.R. Gobernación 13219 f59
A.N. de C.R. Guerra 9647 f59
A.N. de C.R. Guerra 9518 f19
A.N. de C.R. Guerra 9542 f6
A.N. de C.R. Guerra 9543 f84
A.N. de C.R. Guerra 9648 f54
A.N. de C.R. Guerra 9669 f7
A.N. de C.R. Guerra 2032 f54
A.N. de C.R. Congreso 480 f3
A.N. de C.R. Congreso 486 f12
A.N. de C.R. Congreso 326 f5
A.N. de C.R. Congreso 141 f19
A.N. de C.R. Municipal Alajuela 171 f167.

JUEGOS ESCENICOS SOBRE LOS POEMAS DE CATULO

Nicolás Farray González *

Los aficionados a la música orquestal nos hemos sorprendido con la abundante producción de un músico alemán, conocido desde hace un par de décadas en las principales capitales europeas, que ha revivido el interés por la música escénica. Se trata de Carl Orff, que hace quince años vivía en un barrio marginado de Munich, dedicado a dar lecciones de instrumentos de percusión y a componer sus originalísimas obras.

Orff ha demostrado que puede componerse una obra representable sin supeditar los valores musicales al texto literario y sin que la inspiración musical se vea adulterada por las limitaciones que le imponga determinado tema. Todas sus obras, asequibles en la actualidad, son escénicas. Y decimos asequibles en la actualidad, porque existe una copiosa producción suya, anterior al año 1935, que el propio compositor ha desautorizado y hecho retirar del alcance del público. En esa fecha hizo un descubrimiento literario que habría de cambiar el giro que ya había tomado su carrera de compositor. Un amigo le pone en conocimiento de una colección de poemas del siglo XIV, escritos en latín, en bajo alemán y en provenzal, y descubiertos en el siglo pasado en los archivos del Monasterio de Benediktbeuren (Alta Baviera). Se trataba de unos poemas compuestos por clérigos pertenecientes a la trashumante Orden Goliárdica u *Ordo Vagorum* (Orden de los Vagabundos) que, animados de verdadero espíritu pagano, compusieron una colección de poesías satíricas, llenas de invectivas personales y de elogios gentiles a los goces del vino, del amor, de la primavera y de la veleidosa fortuna. De la lectura de estos himnos paganos, que sin duda acompañan a los estudiantes alemanes en sus libaciones, surgió la primera obra del nuevo estilo de Orff: sus *Carmina Burana*, terminados en 1937, la obra más antigua que el autor nos deja conocer en la actualidad. En ella se pueden apreciar ya los caracteres y elementos de toda su producción futura.

Decíamos que todas las obras del nuevo estilo de Orff son representables. Están concebidas para el teatro, para poner en escena. Y sin embargo, él no ha designado a ninguna de ellas con el nombre genérico de ópera, que tan rutinario nos resultaría. Cada una de sus composiciones lleva un nombre diferente: *juegos* escénicos, *canciones* profanas, *concierto* escénico, *historia del rey y de la chica lista*, etc. Según el propio compositor, son "una extensión del teatro en el canto" y no lo que tradicionalmente se conoce con el nombre de ópera. Distan mucho de aquellos engendros de Verdi que, con el apoyo de un texto literario pésimo, nos presentaban una música tan artificial como sensiblera, que todavía hoy se escucha principalmente para poner en evidencia las excelentes aptitudes de un cantante. En cambio, tienen un parentesco mucho mayor con la ópera wagneriana, ópera en la que la voz humana no es lo principal, sino un

* Profesor de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras

instrumento más en toda la orquesta y se basa en un buen texto literario que tiene tanta importancia como la música misma.

Pero Orff va más allá: su extensión del teatro en el canto está concebida de un modo más amplio aún que el de Wagner. Sus obras son una rica amalgama de danza, música, poesía y artes plásticas. Porque si bien es cierto que podemos disfrutarlas parcialmente con sólo oír la música de los *Carmina Burana* o de los *Catulli Carmina*, porque esta música tiene valores propios, tampoco es menos cierto que tal experiencia estética no estaría consumada hasta que viésemos la obra representada en un teatro, con la coreografía que él sugiere y la escenografía que haya sabido captar su idea. Y es que su concepción del arte es integral y sincrética: la música, según él, debe estar estrechamente relacionada con la palabra, con el gesto y con los colores.

Ello nos recuerda inevitablemente, lo mismo que al escritor catalán Juan G. Basté, la concepción tetralógica del mundo que tenían los antiguos físicos de la filosofía griega: Empédocles, por ejemplo, nos habla de cuatro elementos o principios primarios que componían el universo real, de manera análoga a la forma en que las cuatro artes mencionadas componen el mundo irreal de Orff: el aire correspondería a la música; la tierra a las artes plásticas de la escenografía; el fuego, a la danza, y el agua, a la poesía.

Pero si los griegos concibieron el universo compuesto de estos cuatro elementos, también hicieron sus esfuerzos por buscar un solo principio común a todos ellos, del cual todas las cosas venían y hacia el cual todas las cosas iban: el discutido (*arkhé*, principio), que en el siglo XX al fin hemos descubierto, según creemos, en la energía. En la compleja producción de Orff, en ese agradable universo estético, también tiene que haber un arkhé, un principio común a las artes plásticas, a la música, a la danza y a la poesía que él combina: se llama *ritmo*. Ritmo hay en una escenografía bien concebida; ritmo hay, por supuesto, en una ejecución coreográfica; pero sobre todo hay ritmo en la música y en la poesía, como se hace evidente para cualquier sencillo escolar.

En Orff, por servir de elemento común o de enlace a estos cuatro elementos que él conjuga en su obra, el ritmo adquiere una importancia capital. Podríamos caracterizarlo en una sola frase diciendo que es un compositor que antepone el ritmo a la melodía. Esto no resulta tan violento en lo que se refiere a la música, pero sí puede extrañarnos cuando pensamos en la poesía, en el texto literario. Si hemos dicho que para él el ritmo es más importante que la melodía, —¿cómo podemos explicarnos que en Orff— como en Wagner, pero en mayor grado— el texto literario tenga una importancia casi capital? —¿Puede ser el ritmo en poesía elevado a la categoría de elemento esencial? Sin tener en cuenta que ello se ha intentado más de una vez en las postrimerías del siglo pasado y por supuesto en este siglo XX —no hay más que remitirse a las *jitanjáforas* del finado poeta cubano Mariano Brull—, podemos decir que ello ocurre en la poesía clásica grecolatina más que en ninguna otra, y por ello es que Orff la ha tomado como base para la mayor parte de sus composiciones: *El triunfo de Afrodita, Antígona, Edipo, Los poemas de Catulo.*

Ello no quiere decir que en la poesía contemporánea no haya ritmo también. Naturalmente que sí lo hay. Hay un ritmo cualitativo basado en la distribución de los acentos, de las pausas, y hasta hace algunos años, de los sonidos (la rima). En cambio, la poesía grecolatina posee un ritmo cuantitativo: la sucesión de sílabas largas y breves, de tiempos fuertes y débiles, es lo que hace que un poema sea considerado como tal. En los poemas griegos y romanos el ritmo se establece con arreglo a este sistema y para conocer las diferentes clases de versos y de estrofas no es preciso, como ocurre en las lenguas neolatinas, contar solamente el número de sílabas, sino también ver el orden en que se suceden las sílabas breves y las largas, los tiempos fuertes y los tiempos débiles, como diríamos en música.

Para Orff, por tanto, el texto literario es tan importante como la música y les aplica los mismos principios a las voces humanas que lo recitan o cantan que a los demás instrumentos musicales. Emplea a veces un estilo declamatorio que recuerda la reiteración

salmódica del canto llano o repite constantemente frases o palabras sueltas que modifican el orden sintáctico y lógico de los períodos para seguir el desarrollo rítmico de la música instrumental.

De todas sus composiciones, son los juegos escénicos *Catulli Carmina* (poemas de Catulo) la obra que tiene una textura rítmica más acabada. En ella el compositor exalta con vitalidad orgiástica por no decir desenfrenada, las fuerzas primarias de la vida. Es otro himno pagano al amor, al vino, al culto dionisíaco.

Para ello toma como texto y tema la obra literaria del poeta varones Cayo Valerio Catulo, nacido alrededor del año 84 antes de Jesús. Catulo de Verona, que es sin duda el poeta erótico más apasionado que nos legó la antigua Roma. Sus piezas quizás no estarán escritas con tanta perfección formal como las Odas de Horacio, pero parecen más personales, más de acuerdo con nuestro gusto actual. No son en modo alguno frías piezas de museo. Su fuerza lírica tal vez sólo es comparable a la de Safo en toda la Antigüedad Clásica. Quizás por la devoción que a esta poetisa profesaban el joven Catulo y su amante, la mal afamada Clodia Púlcer, es que la mujer en quien están inspirados sus versos no aparece con el mencionado nombre de Clodia y sí con el bello seudónimo poético de Lesbia (Safo era oriunda de Lesbos). La crueldad refinada y las infidelidades constantes de esta dama romana, que cuando conoció a Catulo ya era esposa del tribuno Quinto Cecilio Metelo Céler, le hicieron recorrer al joven poeta todos los grados posibles de la pasión amorosa, que arruinó su vida en plena juventud. Todo ello se advierte fácilmente en la breve colección catuliana de sólo 117 piezas poéticas que la humanidad ha podido conservar. De estas composiciones es la tercera parte lo que podría integrar, como grupo aparte, una *Lesbíada* o ciclo de poemas referentes a Lesbia, con su gama de matices: amor contemplativo y tímido; casta iniciación amorosa de adolescente; amor correspondido de la plenitud; riñas, paces, infidelidad, traición con amigos convertidos en rivales; viaje confortador, derrota definitiva y renuncia final. Una parte de esta *Lesbíada* es precisamente lo que sirvió a Orff para escribir los mencionados juegos escénicos de *Catulli Carmina*. Para ello se valió de un viejo artificio escénico, el de presentar una pieza teatral dentro de otra. Veamos cómo desarrolla su idea:

Un grupo de jóvenes y muchachas juega al amor, intercambiando palabras cada vez más fogosas, mientras un coro de ancianos circunspectos, colocados en un plano superior de la escena, los observa con cierta indignación. Para frenar a los jóvenes en su insania amorosa, deciden contar los desgraciados amores del poeta varonés. Todo es en vano, pues el ejemplo no ha de cundir en el ánimo de ellos y los ancianos habrán de ver con sorpresa que, después de escuchar la historia, continuarán haciéndose el amor de la misma manera que lo hacían al principio.

Al levantarse el telón, se inicia un prólogo escrito por el propio Carl Orff en un correctísimo latín. Un gran pasaje coral presenta a los jóvenes y muchachas haciéndose el amor licenciosamente ante los ojos asombrados del coro de ancianos. Es uno de los únicos dos pasajes de la obra en que hay acompañamiento instrumental, todo él de percusión. Orff mezcla habilidosamente cuatro pianos, cuatro timbales, cuatro xilófonos y otros instrumentos, algunos de su propia invención. Cambios orquestales, pausas bruscas, repeticiones rítmicas y un texto literario bastante atrevido, nos sitúan en un constante clímax con las frases "*Tu es Venus!* " (¡Tú eres mi Venus) y "*O me felicem!* " (¡Ay, cuán feliz soy!). Inmediatamente se produce el lógico reposo, con un delicado período semideclamatorio que remeda el canto gregoriano. La repetición del "*Eis aiona!* " (¡Para siempre!) inicial, hace intervenir a los ancianos en un pasaje más declamatorio en el que no faltan la ironía y la burla además de la indignación. Los jóvenes se deciden a poner atención a la trágica historia del poeta de Verona, y así comienza el cuerpo principal de la obra:

J. : *Eis aiona!*
M. : *Eis aiona!*
tui sum!
O mea vita,
J.yM. : *Eis aiona!*
Tui sum,
eis aiona!

J. : *Tu mihi cara,*
mi cara amicula,
corculum es!

M. : *Corculum es!*
J. : *Tu mihi corculum,*
tu mihi corculum!

M. : *Corcule, corcule,*
dic mi, dic mi,
te me amare!

J. : *O tui oculi,*
ocelli lucidi,
fulgurant, efferunt
me velut specula.

M. : *Specula, specula,*
tu mihi specula!

J. : *O tua blandula,*
blanda, blandicula,
blanda, blandicula,
tua labella.

M. : *Cave, cave,*
cave, cavete!

J. : *O tua lingula,*
lingula, lingula,
usque perniciter
vibrans ut vipera.

M. : *Cave, cave,*
cave, cavete,
cave meam viperam,
cave meam viperam,
nisi te mordet.

J. : *Morde me!*

M. : *Basia me!*

M. : *Basia me!*

J. : *Morde me!*

M. : *Basia me,*
basia me,
basia me!

J.yM. : ¡Ah!

J. : *Tu es Venus,*
tu es Venus,
Venus es!

M. : *O me felicem,*
o me felicem!

J. : *In te,*
in te,
in te habitant
omnia gaudia,
omnes dulcidines,
omnis voluptas.

In te,
in te,
in tuo amplexu,
in tuo ingenti amplexu
tota est,
tota est,
mihi vita.

M. : *O me felicem! !*
Eis aiona!

A. : *Eis aiona!*
Eis aiona!
Eis aiona!

O res ridicula, immensa stultitia
nihil durare potest tempore perpetuo cum bene,
Sol nituit, redditur Oceano.
Descrescit Phoebe, quae modo plena fuit.
Venerum feritas saepe, saepe fit aura levis.
Tempus amoris cubibulum non est.
Sublata lucerna nulla est fides; perfida omnia sunt!

O vos brutos, vos stupidos, vos stolidos!
Lanternari, tene scalam!
Audite, audite ac videte: Catulli Carmina.

J.yM. : *Audiamus!*

(J. : ¡Para siempre!
M. : ¡Para siempre! ¡Soy tuya!
J.yM. : ¡Oh, vida mía, para siempre!
¡Soy tuyo (a), para siempre!

J. : ¡Tú, mi amada, mi amada amiguita, eres mi corazoncito!

M. : ¡Eres mi corazoncito!

J. : Tú, mi corazoncito, mi coranzoncito!

M. : ¡Corazoncito, corazoncito, dime,
dime que me amas!

J. : ¡Oh, tus ojitos, ojillos brillantes,
brillan, me transportan como imágenes!

M. : Imágenes, imágenes, ¿tú mis imágenes?

J. : Oh, tus blanditos, blandos, blandillos labios pequeños.

M. : Guárdate, guárdate, guárdate, guardaos!

J. : Me atraen al juego.

M. : Guárdate, guárdate, guárdate, guardaos!

J. : Oh, tu lengüita, lengüita, lengüita, siempre rápidamente, vibrando como una víbora.

M. : Guárdate, guárdate, guárdate, guardaos, guárdate de mi víbora, si no te muerde.

J. : ¡Muérdeme!

M. : ¡Bésame!

J. : ¡Muérdeme!

M. : ¡Bésame!

J. : ¡Muérdeme!

M. : ¡Bésame, bésame, bésame!

J.yM. : ¡Ah!

J. : ¡Tú eres mi Venus, tú eres mi Venus, mi Venus eres!

M. : Oh, cuán feliz soy; Oh, cuan feliz soy.

J. : En tí, en tí, en tí se hallan todos los goces, todas las dulzuras, todo el placer.
En tí, en tí, en tu abrazo, en tu extraordinario abrazo está toda, está toda mi vida.

M. : ¡Oh, cuán feliz soy! ¡Para siempre!

A. : ¡Para siempre, para siempre, para siempre!
Oh, cosa ridícula, inmensa estulticia;
nada puede perdurar con bien eternamente.
El sol ha resplandecido, el Oceáno se lo lleva.
La luna se empequeñece, la cual ha poco estuvo llena.
La fiereza de los Amores a menudo,
a menudo se hace soplo ligero.

No es el momento del amor en el dormitorio.
Pasada la vigilia no hay lealtad; ¡todo es engañoso!

¡Oh, vosotros [sois] brutos, estúpidos, necios!
¡Linternero, sostén la escalera!

Oíd, oíd y ved: los Poemas de Catulo.

J.yM. : ¡Escuchemos!

En la obra intervienen un tenor (Catulo), una soprano (Lesbia) y un coro representativo de la muchedumbre que actúa sentenciosa e inexorablemente como el coro de las tragedias griegas. El montaje adecuado exige que se presente al poeta en una calle de Roma, esperando a Lesbia mientras el coro entona el poema *Odi et amó* (Odio y amo) sin acompañamiento instrumental, el cual no vuelve a aparecer hasta la escena final. En este pasaje el tono de pasión contradictoria y angustiosa, que centra los amores del poeta, está desarrollado con adecuado ritmo en una breve fuga coral:

Od(i) et amó. Quar(e) íd faciám fortásse requíris.
Néscio, séd fierí sénti(e) et éxcruciór (2).

(Odio y amo. Por qué lo hago, preguntas acaso.
No lo sé. Pero siento que es así y me torturo).

Al aparecer Lesbia y abrazarse con Catulo, se escucha un delicado fragmento para tenor y coro: *Vívamús, mea Lesbi(a) átqu(e) amémus!* . (¡Vivamos, Lesbia mía, y amémonos!). El poema que le sirve de base es bellísimo, uno de los mejores del poeta por el ritmo con que está animado. A través de él se van notando cambios de color y de sonido. Primero, la definida y epicúrea petición amorosa del enamorado, declamada más que cantada por el tenor, que después es secundado por el coro:

Vicamús, mea Lésbia átque amémus,
rúmorésque senúm sevériórum
ómnes únius aéstimémus ássis...

(Vivamos, Lesbia mía, y amémonos,
y los chismes de viejos lo más serios
en un as volaremos todos juntos...)

Sin duda la alusión a los ceñudos y criticones ancianos del segundo verso ha sugerido a Orff la inclusión del coro de ancianos que tiene tanta importancia en el prólogo. Inmediatamente, la bella imagen poética que alude a la brevedad del curso del sol y la aparente eternidad de la noche, nos lleva a un lugar común de la filosofía estoica: el de la brevedad de la juventud y de la vida humana:

...Sóles óccidere ét redíre póssunt;
nóbis cúm semél óccidít brevís lux,
nóx est pérpetua úna dórmiénda...

(Puede morir y renacer el sol;
muerta la breve luz de nuestra vida,
tenemos que dormir noche perpetua...).

Pasa luego al recitativo realista y enérgico: *Dá mi básia mílle...!* (¡Dame mil besos!), que Orff repite con intensidad cada vez menor hasta terminar en un silencio absoluto, como indicando que el enamorado ha sido satisfecho. La melodía se desliza rápidamente por un pasaje efectista y nerviosamente tumultuoso que contrasta con el anterior y sustituye el amplio desarrollo de la melodía inicial:

...Dá mihi básia mílle, deínde céntum,
deín mille áltera, deĭn secúnda céntum,
deínde usque áltera mílle, deínde céntum.
Deín, cum mília múlta fécerímus,
cónturbábimus ílla, né sciámus,
aút nequís malus ínvidére póssit,
cúm tantúm sciat ésse básiórum.

(...Dame mil besos, y cien luego dame;
Después otros mil, luego otras vez ciento;
después aún otros mil, cien luego dame.
Y después de sumados muchos miles,
turbaremos la cuenta hasta perderla
porque nadie nos traiga maleficio
averiguando el número de besos).

A continuación Catulo se separa de Lesbia y se sienta junto a ella. Entona entonces una oda del propio poeta que es una imitación, o más bien una traducción, de la célebre oda de Safo a Attis. Pero mientras Safo confiesa un amor nunca satisfecho, el poeta de Verona adopta un tono de beatífica adoración. Como buen romano, teme incurrir en impiedad si pone a su amada por encima de los dioses de la Urbe:

Ille mí par ésse deó vidétur,
ílle, sí fas ést, superáre dívos,
quí sedéns advérsus, idéntidém te
spéctat et aúdit...

(Par a un dios aquel hombre me parece,

superar a los dioses, si es posible,
quien, frente a tí sentado y a menudo,
mírate y oye...).

Luego siguen, como agolpados en una rápida sucesión de sonidos musicales, sus sentimientos confusos y perturabadores:

...dúlce, rídentém, míseró quod ómnis
éripít sensús mihi; nám, simúl te,
Lésbia, áspexí, nihil ést supér mi
vócis in óre,

língua séd torpét, tenuís sub ártus
fláma démanát, sonitú suópte
tíntinánt aurés, geminá tegúntur
lúmina nócte...

(...Dulce reír que a mí, todo, ay mísero,
roba el sentido; pues tan pronto como,
Lesbia, te veo, réstame ninguna
voz en la boca,

la lengua se me cae y tenue llama
me fluye por los miembros: mis oídos
repica dentro un son, cubre los ojos
noche gemela...).

Estos versos no terminan en el clímax que les había dado Safo por medio de una estrofa más que continuaba:

(...y un sudor me inunda y un tremor
me apasiona toda, más verde que la hierba
me pongo y me parece estar
próxima a morir...),

sino se alejan del modelo sáfico y dan un rápido viraje a los sentimientos liberados del poeta. Ahora éste habla con su genio y se impreca a sí mismo, como queriendo frenar su pasional ímpetu por medio del recuerdo melancólico de civilizaciones opulentas que por ocio y por amor han perecido:

...Otiuṁ, Catúlle, tibí molestum est;
ótio exultás nimiúmque, géstis.
Otium ét regés prius ét beátas
pérdidit úrbes.

(...La ociosidad, Catulo, te es nociva;
de ocio exultas, deliras demasiado.

El ocio que ha perdido a tantos reyes,
urbes felices.

Como hemos oído antes, Orff ha confiado al tenor, con ligeras intervenciones de la soprano, las tres primeras estrofas sáficas. Y la última y cuarta estrofa, por su carácter admonitivo, al coro, cuyas advertencias hechas a media voz, casi en secreto, tienen de fondo la misma voz del tenor, sostenida en una sola nota y ensamblada al final con la de la soprano, que repite la misma nota en otra octava.

Según las indicaciones coreográficas, Catulo se queda dormido junto a Lesbia y ella aprovecha el momento para danzar y exhibirse delante de un grupo de jóvenes que la cortejan. Catulo despierta y al ver la escena manifiesta su agravio a su amigo Celio, en un recitativo portador de poderosa indignación, hasta que interviene el coro para confirmar sentenciosa y rítmicamente que Lesbia "ahora por las plazuelas y calles miserables, despelleja a los nietos del magnánimo Remo", mientras el ritmo galopante se apodera del oyente:

Caéli, Lésbia nóstra, Lésbia ílla,
ílla Lesbia quám Catúllus únam
plús quam se átque suós amávit ómnes,
núnc in quádriviís et ángipórtis
glúbit mágnanimí Remí nepótes.

(Oh Celio, nuestra Lesbia, Lesbia aquella,
aquella Lesbia a quien Catulo sola
más que a sí mismo amó y a los suyos todos,
ahora por las plazuelas y calles miserables,
despelleja a los nietos del magnánimo Remo).

Ahora continúa Orff con un pasaje que comprende tres poemas, escrito para tenor y coro, que termina con sus repeticiones tan características. El texto literario y la coreografía indican que Lesbia, con un gesto, quiere dar a entender su arrepentimiento por las frivolidades cometidas, pero el poeta no presta crédito a ello y termina el acto con la irritada actitud del amante desdeñado, que ya aparecía en el teatro de Sófocles (fragmento 741): "...lo que dice mujer a amante ciego, en el viento y la rápida onda escribir se debe"... *muliér cupidó quod dícit amánti, ín vento ét rapidá scríbere opórtet aquá:*

Núlla potést muliér tantúm se dícere amátam
vére, quántum a mé// Lesbia amata meá (e)st.
Núlla, fidés ulló fuit úmquam, in fóedere tánta,
quánta in amóre tuó éx parté reperta meá (e)st

Húc est méns dedúcta tuá, mea Lésbia, cúlpa,
atqu(e) itá s(e) offició//pérdidit ipsa suó
út iam néc, bene véllet queát tibi, s(í) óptima fías,
néc desí stere amár(e), ómnia sí faciás.

Núlli, sé dicít muliér mea núbere málle
quám mihi, nón si sé//Iúppiter ipse petát.
Dícit; séd muliér cupidó quod dícit amánti
in vent(o) ét rapidá//scriber(e) oportet aquá.

(Ninguna mujer puede decir que amada fue tanto,
en verdad, cuanto por mí fue mi Lesbia amada.
Ninguna fe en ningún pacto fue nunca tanta
cuanta, de mi parte, fue en tu amor hallada).

(Llevada hasta aquí fue mi mente por culpa tuya, mi Lesbia,
y tanto por su afecto se aniquiló ella misma,
que ya no podría estimarte, aunque te hicieras la óptima,
ni desistir de amar, aunque lo hiciste todo).

(Mi mujer dice que ella a ninguno, para unirse, quisiera
más que a mí; ni aunque lo pida el mismo Júpiter.
Dice; mas lo que dice mujer a amante ciego
en el viento y la rápida onda escribir se debe).

A continuación Orff intercala una breve y oportuna intervención del coro de ancianos observadores que dicen: "*Placet, placet, placet, optime, optime, optime*" (¡Nos agrada, nos agrada, nos agrada, magnífico, magnífico, magnífico!).

Vemos pues, cómo este estilo nuevo de Orff intenta llegar a la verdad íntima del espíritu humano, por una vía mucho más eficaz que los efectos puramente sensuales de la ópera tradicional. En el segundo acto, por ejemplo, la acción comienza frente a la casa de Lesbia. Catulo, en plena calle, agotado por una larga vela, se ha quedado dormido de nuevo y sueña. La casa de Lesbia se vuelve transparente y en su interior se desarrolla una tierna escena de amor entre el poeta y su amante, que viene a ser la realización plástica del sueño de él. Este es uno de los pasajes más complejos de la obra. Sobre el texto catuliano, Orff intercala las palabras italianas "*Dormi ancora*" (duerme otra vez), desarrolladas como un aria operática o un fragmento de *bel canto*. Esto es rarísimo en su música y contrario a su estilo. Sólo lo hace cuando hay un motivo especial, como en este momento, en que quiere expresar el mundo irreal de los sueños. Del *bel canto* la soprano pasa a una franca recitación salmódica propia del canto llano, para ser interrumpida por un fragmento coral en el que vuelve a imperar la fuerza rítmica. Es que, como siempre, hay una correspondencia con el texto: el poeta ha reconocido que el hombre que en sus sueños está en brazos de Lesbia no es él, sino su propio amigo Celio. Despierta horrorizado y la casa transparente va quedando a oscuras. Se ve entonces a Catulo solo en la calle, llorando su desengaño mientras cae el telón. Los poemas que preceden y siguen al *Dormi ancora* son los siguientes:

Iúcundúm, mea víta, propónis amórem
húnc nostr(um) inter nós// pérpetnúmque foré
Dí magní, facit(e) út veré promíttere póssit
átque id síncerè//dícat et éxanimó,
út liceát nobís totá perdúcere víta
aetern(um) hóc sanctáe//fóedus amícitráe.

Dormi, dormi, dormi ancora

O mea Lesbia!

Désine dé quoquám quicquám bene vélle méreri
aút aliquém fierí//pósee, putáre piúm.
Omnia súnt ingráta, nihíl fecísse benígne
pródest ímm(o) etiám//taédet obéstque magís:

ut, mihi, quém, nemó graviús nec acérbius úrget
quám modo quí n(e) un(um) at//qu(e) unic(um) amíc(um) habuít

(Que este amor nuestro habrá de ser jocundo y eterno
entre nosotros, me ofreces, vida mía.
Dioses magnos, haced que pueda prometerlo de veras
y sinceramente lo diga, y desde el alma:
para que nos sea lícito llevar por toda la vida
de santa amistad este perpetuo pacto).

(Duerme, duerme, duerme otra vez).

(¡Oh, Lesbia mía!)

(Deja de querer, en algo, merecer bien de alguno,
o de pensar que alguien pueda volverse pío.
Todo es ingrato; nada el benignamente haber hecho
(aprovecha:) fastidia más bien, y más molesta,
como a mí, a quien nadie más grave y acerbamente persigue
que quien me tuvo, ha poco, de amigo solo y único).

En seguida se dejan oír de nuevo las voces del coro de ancianos que reiteran la frase ya mencionada de "*placet, placet, placet, optime, optime, optime*" y con esto termina el segundo acto.

Esta original y ya mencionada concepción del teatro consigue, a nuestro modo de ver, poner la escena actual bajo las leyes dionisíacas de su origen en Grecia por medio de la música, y revive la emoción extática de los griegos y de los romanos por medios más propios de nuestra época.

La repetición del dístico inicial *Odi et amó* con idéntico tratamiento musical, da entrada al tercer acto. Después el tenor entona el texto de un billete que se supone enviado por el poeta a una cortesana por medio de un esclavo mensajero. La pieza posee la simplicidad delicada y expresiva de una canción trovadoresca, excepto en los dos últimos versos, recitados sobre una sola nota, en los que el texto se torna más grosero:

Amabó, mea dúlcis Ipsithíla,
méae déliciaé, meí lepóres,
Iub(e) ad té veniám merídiatum.
Et si iússeris íllud, adiuváto,
néquis líminis óbserét tabéllam,
neó tibí lubeát forás abíre
sed domí maneás parésque nóbis
nóvem cóntinuás futútiónes.
Vérum, síquid agés, státim iubéto;
nám pransús iace(o) ét satúr, supínus
pértundó tunicámque pálliúmque.

(Te ruego, dulce Ipsitila mía,
delicia mía, mis hermosuras:
manda que llegue a tí, por la siesta,
y favoréceme si lo mandares:
que nadie cierre la hoja a la puerta,

y no te plazca marcharte afuera;
pero en tu casa queda, y prepáranos
nueve continuas fornicaciones.
Mas si has de hacerlo, mándalo al punto;
pues harto yazgo, y lleno, supino,
túnica, y palio también, traspaso).

El fondo literario de este pasaje se enlaza con el que le sigue, en el cual el poeta entra de nuevo en relaciones fallidas con otra cortesana. El tono musical sí cambia ahora: la voz del tenor se hace despectiva, saturada de desprecio y combinada con las indignadas imprecaciones que entona el coro:

Ameána puélla défutúta
tóta mília mé decém popóscit,
ísta túrpiculó, puélla náso,
décoctóris amíca Fórmiáni.
Própinquí, quibus ést puélla cúrae,
amicós medicós que cónvocáte;
nón, est sána puella. Néc rogáte
quális sít; sólet éss(e) imáginósa.

(Niña gastada por el coito. Amiana,
diez millares completos me ha pedido;
de feítas narices esta niña,
amiga de un formiano manirroto.
Parientes, a quien es amor la niña,
llamad a los amigos y a los médicos;
no está sana la niña. Y cómo sea
no preguntéis: ser suele delirante).

En este momento Catulo aparece buscando a Lesbia en una multitud. No la encuentra y finalmente el poeta, agotado, se deja caer en el suelo.

En el siguiente pasaje aparece dramatizada con gran intensidad la desesperada batalla consigo mismo que libra Catulo para poder dejar a Lesbia. Hay un diálogo de once versos del poeta con su genio, que constituye un ejemplo de sinceridad lírica traducida en fuerza dramática. Es como si la conciencia razonadora del veronés surgiera y se conjugara con su lirismo. Luego siguen siete versos en los que el poeta increpa directamente a la amante que lo ha rechazado; y un verso final en el que reaparece el mencionado diálogo del poeta con su genio:

Misér Catúlle, désinás inéptíre,
et quód vidés perísse pérditúm dúcas.
Fulsére quóndam tíbi cándidí sóles,
cum véntitábas quó puélla dúcébat
amáta nóbis quánt(um) amábitúr núlla.
Ibi ílla múlta túm iocósa fiébant,
quae tú volébas néc puélla nólébat.
Fulsére vére cándidí tibí sóles.
Nunc í(am) illa, nón vult; tú quoqu(e) ínpoténs, nóli,
nec quaé fugít sectáre, néc miseré víve,
sed óbstináta ménte, pérfer, óbdúra.
Vallé, puélla. Iám, Catúllus óbdúrat,

nec té requíret néc rogábit, ínvítam;
at tú dolébis, cúm rogáberís núlla.
Scelésta, vaé te! Quaé tibí manét víta!
Quis núnc t(e) aídibit? cuí vidéberís béllа?
Quem núnc amábis? Cuiús, essé dicéris?
Quem básiábis? Cuí labélla mórdébis
At tú, Catúlle, déstinátus óbdúra.

(Desgraciado Catulo, pon fin a tus locuras
y lo que se perdió, dalo ya por perdido.
Otrora refulgieron para ti días radiantes
cuando en pos de una joven afanoso corrías,
por nosotros amada como será ninguna.
Entonces todo era transportes jubilosos;
todo cuanto querías, consentía tu amante.
De verdad días radiantes para ti refulgieron.
Ella ahora no quiere; no quieras, pues, tú
y en vez de perseguirla y amargarte la débil vida,
fortalece tu ánimo, resiste y ten firmeza.
Adiós, mi niña. Ya Catulo se aguanta,
ni ha de pedirte ni rogar si te opones.
Mas sufrirás tú, cuando no seas rogada.
¡Ay de tí, infame! ¿Qué vida a tí te queda?
Hoy, ¿quién irá a ti? ¿Quién te verá bonita?
¿A quién, hoy, amarás? ¿De quién se dirá que eres?
¿A quién besarás? ¿A quién morderás la boquita?
pero, Catulo, tú decidido aguántate).

Esperamos que se haya observado el tono de pesada resignación que se acentúa con la frase "*fulsére... cándidí tibí sóles*" (refulgieron... para ti días radiantes). El poeta parece estar ya en condiciones de enfrentarse a la realidad aunque lo haga con cierta amargura. Por eso se despide de Lesbia vaticinando para ella unos sufrimientos que en realidad son los suyos propios. Esta proyección de su personalidad en la de la amante está concebida, según hemos oído, en una sucesión de frases cortas y rápidas que responden a la nueva tonalidad que iba adquiriendo su resignación. Al final, había, según dijimos, una regresión breve –de un solo verso– al diálogo del poeta con su genio, que restablecía el ritmo inicial. Esta página de la obra es, después del prólogo, si no la más original, por lo menos la de un sentido musical más profundo y más denso. Cada uno de los cambios graduales de la situación espiritual del protagonista, tiene su correspondencia en la estructura rítmica de este pasaje coral.

Lesbia aparece ahora acompañada de nuevo por Celio –el amigo a quien Catulo había confiado sus cuitas en el primer acto– pero se dirige a Catulo en cuanto le ve. El poeta la rechaza en una actuación final escrita para tenor y coro, que sigue con menor intensidad la pauta marcada por el fragmento anterior. Ella vuelve a su casa, quizás llena de remordimientos, a meditar el daño que ha hecho al joven poeta. La fuerza expresiva del coro, acentuada en las últimas palabras, un par de vocativos desesperados seguidos de un breve pasaje coral, cierra con indiscutible fuerza dramática este último acto.

Los ancianos severos aplauden, seguros de haber ganado la partida. Pero ven, sorprendidos, que sus argumentos no han ganado el ánimo de los jóvenes: éstos siguen jugando al nefasto amor y el telón baja cuando entonan de nuevo las palabras iniciales, esta vez más breves, acompañadas por los mismos instrumentos de percusión:

J. : *Eis aiona!*
M. : *Eis aiona,*
Eis aiona!
Tui sum!
A. : *Oi me! !*
J. : *Eis aiona!*
M. : *Ascendite faces! !*
Io! !

J. : (¡Para siempre!
M. : ¡Para siempre!
¡Para siempre!
¡Soy tuyo (a)!

A. : ¡Ay de mí! !

J. : ¡Para siempre!
M. : ¡Encended las antorchas! !
¡Ea! !

Es de lamentar que Orff no haya incluido en estos juegos escénicos la composición Nº 76 del poeta veronés, que comienza con la frase "*Sí qua recórdantí benefácta prióra volúptas...*" (si recordar favores hechos placer alguno...), la cual es, a nuestro juicio, su obra más acabada. De este poema se cuenta que hacía saltar las lágrimas de Macaulay cuando lo leía. Es de las composiciones que presentan el ya visto diálogo del poeta con su genio, pero esta vez es un diálogo que proyecta casi de manera plástica la difícil batalla que sostiene consigo mismo. Primero, una dolorosa reflexión que prepara el gran conflicto mental:

Síqua recórdantí benefácta prióra volúptas
ést hominí, cum sé// cógitat ésse piúm
néc sanctám violásse fidém, nec, foédere núllo
dívi(um) ad fállendós//númin(e) abús(um) hominés
múlta paráta mamét t(um) in lóng(á) aetáte, Catúlle,
éx hoc íngrató// gáudia amóre tibí
Nám quacúmqu(é) hóminés bene cuíqu(am) aút dícere póssunt
aút facer(é) haéc a té//díctaque fáctaque súnt;
ómniaqu(e) íngrataé periérunt crédita ménti.
Quáre cúr te iám//amplios éxcruciés?
Quín t(u) anum(um) óffirmás atqu(e) ístinc téque redúcis
él deís ínvitís// désinis ésse misér? ...

(Si recordar favores hechos placer alguno
depara al hombre, cuando piadoso a sí se juzga,
fiel a la fe jurada, y que en pacto ninguno
abusó de los dioses engañando a los hombres
mucha es la que te aguarda, Catulo, en larga vida,
alegría por causa de este amor no pagado.
Pues todo el bien que a otros con dichos puede hacerse,
o con hechos, por ti eso se hizo y se dijo;
y todo pereció, confiado a un alma ingrata.
¿Cuál es, pues, la razón de seguir torturándote?

¿Por qué no cobras ánimo, y te alejas de ahí
y cesas de amargarte pues en contra has los dioses? ...)

Rápidamente —en un solo verso— una breve y consoladora reflexión lapidaria para llegar en los siguientes a una desconsoladora conclusión: sólo le queda ya pedir ayuda a los dioses:

Difficil(e) ést longúm subitó depóner(e) amórem,
Difficil(e) ést, ver(um) hóc//guá lubet éfficiás
Una salús haec ést, hoc ést tibi pérvincéndum;
hóc faciás, siv(e) íd//nón pote síve poté
O dei, sí vestr(um) ést miserér(i), aut sí quibus únquam
extremán i(am) ips(a) ín//mórte tulístis opém,
mé miser(um) áspicit(e) ét, si vítam púriter, égi,
éripit(e) hánc pestém// pérniciémque mihí...

(Difícil es de súbito dejar un largo amor.
Difícil es, mas hazlo no importa lo que cueste.
Es tu única salud, donde debes triunfar;
eso tienes que hacer, imposible o posible.
Oh dioses, si apiadaros propio os es, si jamás
suprema ayuda disteis a quienes ya morían,
miradme en mi miseria y, pues viví en pureza,
libradme de esta peste y éste mal pernicioso...).

Pero como duda ya hasta de los dioses protectores de Roma, trata de resignarse y queda emocional y físicamente exhausto. Ya ni quiere que Lesbia le siga amando. Sólo le importa terminar en paz si los dioses se apiadan de su desesperación:

quaé mihi subrepens imós ut tópor in ártus
éxpulit ex ommní//péctore laetitias.
Non i(am) illúd quaero, contr(a) út díligat ílla,
aút, quod nón potis ést//,esse pudíca velít
ípse valér(e) opt(ó) et taetr(um húnc depónere mórbum.
O dei, réddite m(i) hóc//pró pietate meá.

(... torpor que, deslizándose al hondón de mis miembros,
de mi corazón todo expulsó la alegría.
Ya no pido más esto: que a mi amor corresponda,
o lo que es imposible, que púdica ser quiera.
Lo que quiero es curarme, sanar de este mal tétrico.
¡Oh dioses, otorgádmelo en premio a mi piedad!).

Quizás la inclusión de tan formidable poema en los juegos escénicos le hubiera hecho alterar a Orff el marco que se trazó para ellos. Ciertamente, un poema de tal fuerza plástica ejecutado en forma de pantomima por un bailarín o por un cuerpo de bailarines, merece figurar como una pieza aparte. Su mensaje sería demasiado amplio para incluirlo con los demás dentro de la historia que Orff ha tejido con los poemas. Nos decía una vez un español discípulo suyo, que si Orff así lo hubiera hecho, probablemente los ancianos del coro habrían convencido a los jóvenes y la pieza no podría terminar con el formidable *Eis eiona!* final...

Después de oír las composiciones de Orff, se nota que a pesar de recordarnos varias

corrientes musicales, sigue pareciéndonos un compositor original en este momento en que constamentemente surgen tantas tendencias de vanguardia. Quizás por esa originalidad —que sin duda se debe a una nueva concepción del ritmo—es que tiene ya un público que es capaz de escucharle durante horas enteras lo mismo en Santiago que en París, Berlín, Nueva York o Barcelona. Tal vez no tenga continuadores en lo futuro, pero no creemos que su sinceridad expresiva, su fuerza plástica y su original concepción del ritmo, puedan quedar inadvertidas para las generaciones musicales futuras.

ALGUNOS RASGOS DE LA FRASE NOMINAL ESPAÑOLA ANALIZADOS DENTRO DEL MARCO DE LA GRAMATICA GENERATIVA DE TRANSFORMACIONES

Por Danilo Hidalgo E. *

Esta investigación está basada en el marco teórico de interpretación gramatical conocido con el nombre de "gramática generativa de transformaciones". El expositor y creador original de este nuevo método de enfoque gramatical es el Dr. Noam Chomsky, quien en su libro *Syntactic structures*, publicado en 1957, sienta los principios fundamentales que rigen su revolucionario sistema de análisis gramatical. A pesar de ser ésta una obra muy condensada, se presentan en ella, con mucho rigor científico, los aspectos básicos de una teoría gramatical tan radicalmente distinta a todo lo anterior, que hoy no se puede pasar por alto la contribución de Chomsky al estudio del lenguaje y sus relaciones con otras ramas del saber tales como la matemática, la psicología y la filososfía.

Su teoría inicial ha sido reformada y refinada por el mismo Chomsky en un artículo que presentó en 1958 a la *Tercera Conferencia Tejana sobre problemas de análisis linguísticos del inglés*, trabajo que fue posteriormente publicado en 1964 por J. Fodor y Katz en *The structure of language.*

La presentación detallada y formal de los refinamientos ulteriores hechos por Chomsky se encuentran en su libro *Aspects of the Theory of syntax*, publicado en 1965, y ahora traducido al español por la editorial Aguilar.

El presente trabajo presupone el conocimiento de la base teórica de la gramática generativa de transformaciones. El significado de los símbolos y abreviaciones que se usarán es el siguiente.

S = sentencia
FN = frase nominal
FV = frase verbal
Pro Pers = pronombre personal
N Pro = nombre propio
Pro Indef = pronombre indefinido
Det = determinante
N = nombre o sustantivo
Adj = adjetivo
G = género
/ + fem/ = corresponde a "femenino"
/ + masc/ = corresponde a "masculino"
/–masc/ = corresponde á "neutro"
No = número

---

* Profesor de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

/+sg/ = corresponde a "singular"
P = persona
/+1a/ = corresponde a "primera persona"
/+2a/ = corresponde a "segunda persona"
/–2a/ = corresponde a "tercera persona"
C = caso
/+ac/ = corresponde a "acusativo"
/+nom/ = corresponde a "nominativo"
/–ac/ = corresponde a "dativo"
pre–art = pre–artículo
Pos = posesivo
Art = artículo
/+Def/ = definido
/–Def/ = indefinido
/Demos/ = demostrativo
/+Dem/ = rasgo sintáctico que se refiere a algo que está cerca del hablante.
/–D/ = rasgo sintáctico que se refiere a algo que no está cerca ni de la persona que habla ni de la que escucha.
/+D/ = rasgo sintáctico que se refiere a algo que está cerca del oyente.
/+cont/ = contable (nombre o sustantivo)
/–cont/ = no contable
/+anim/ = animado
/–anim/ = inanimado
ϕ = cero, nulo

→ = indicación que debe interpretarse como "se reescribe como, consiste de".
Las llaves se usan para indicar la posibilidad de selección.
Así por ejemplo:

$$A \longrightarrow \left\{\begin{matrix} B \\ C \\ D \end{matrix}\right\}$$

indica que A debe ir seguida de B, C o D, pero no de B C, o de B C D, o de B D.
/ = significa "en el contexto". Por ejemplo:

A→B/_____C significa que A se reescribe como B solamente cuando va seguida de C.

Los paréntesis cuadrados encierran rasgos y elementos sintácticos diversos. Cuando se usan en pares indican que el elemento que aparece a la izquierda de la flecha se reescribe como el elemento que aparece a la derecha de la flecha sobre la misma línea horizontal. Por ejemplo:

$$\begin{bmatrix} A \\ B \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} C \\ D \end{bmatrix} \quad /_____X$$

Es decir, que "A→C; B→D" solamente cuando C y D van seguidas de X.

Los paréntesis redondos indican que el elemento o elementos en cuestión son optativos. La carencia de paréntesis redondos indica que el elemento es obligatorio, es decir, que debe escogerse. Por ejemplo:

$$A \longrightarrow B\ (C)\ D$$

O sea que "A⟶B + D". La presencia de B y D es obligatoria.
O bien "A⟶B + C + D". La presencia de C es optativa, en este caso, sin embargo, ha sido escogida. Los sub–índices se usan para identificar estructuras a ambos lados de la flecha, o en contextos específicos. Por ejemplo:

$$\phi \rightarrow A_1+B_1/\ \ C+A_1+B_1+D\underline{\qquad\qquad}$$

O sea que los elementos A_1 y B_1 que siguen a D quedan inequivocamente identificados como los mismos que siguen a C hasta llegar a D.

La equis minúscula colocada en plano superior al renglón respectivo indica que la estructura que sigue no es gramatical, es decir, no es aceptada como una estructura bien formada por un hablante de español. Por ejemplo:

^{x}diez de las dos casas

= significa "igual a"
⩾ significa "no mayor o igual que"
< > significa que lo que incluye es optativo, pero si se escoge a la izquierda de la flecha debe también escogerse al lado derecho de la misma. Por ejemplo:

$$\langle X\rangle \begin{bmatrix} A \\ \\ B \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} C \\ \\ D \end{bmatrix} \langle Z\rangle$$

A continuación se enumeran las reglas de estructura fraseal y algunas reglas de transformación, junto con algunas reglas léxicas y morfofonémicas. Estas reglas se pueden utilizar para generar una cantidad considerable de distintas frases nominales españolas. Debe entenderse, sin embargo, que este modelo de descripción de la frase nominal española presentado aquí, a pesar de tener un alto poder de generación, no es en modo alguno exhaustivo. Un estudio más detallado indudablemente tendría que contemplar casos no incluídos aquí. Al incorporar estos nuevos casos muy probablemente tengan que adicionarse más reglas y modificarse algunas de las existentes. Aún así esta descripción no pierde valor, y por el contrario, si el lector encontrara algunos de estos casos no contemplados, su curiosidad ha de plantearle el reto de cómo incorporar nuevos datos dentro del modelo descrito.

REGLAS DE ESTRUCTURA FRASEAL

F–1. S⟶FN + FV

Esta primera regla describe la oración simple y básica del español. Dice que la sentencia consiste de una frase nominal y de una frase verbal.

F–2.

$$FN \longrightarrow \begin{bmatrix} \text{Pro Pers} \\ \text{N Pro} \\ \text{Pro Indef} \\ [\text{Det} + \text{N}]_1 \end{bmatrix} \begin{bmatrix} \\ \text{G+No+P+C} \\ \\ \end{bmatrix} \begin{bmatrix} \\ \\ [(\text{Adj})\ (\text{Pos})]_1 \end{bmatrix}$$

Esta regla muestra los elementos constitutivos de la frase nominal, a saber, pronombre personal, nombre propio, pronombre indefinido y determinante más nombre, todos seguidos de los rasgos de género, número, persona y caso. Det+N puede estar seguido, en forma optativa, por un adjetivo, una forma posesiva, o ambos en ese orden.

F–3.

$$G \rightarrow [\ \pm\ fem\ ]$$

La regla 3 indica que el género consiste de [+fem], es decir "fenemino", de [–fem] que se desglosa así:

F–4.

$$[\ -fem\ ] \longrightarrow [\ \pm\ masc\ ]$$

donde [+masc] corresponde a "masculino" y [–masc] a neutro. Este último es un rasgo de frecuencia muy limitada en español.

F–5.

$$No \longrightarrow [\ \pm\ sg\ ]$$

El número se describe aquí como [+sg] o sea "singular" y como [–sg], o sea "plural".

F–6.

$$P \longrightarrow [\ \pm\ la\ ]$$

F–7.

$$[\ -la\ ] \longrightarrow [\ \pm\ 2da\ ]$$

La regla 6 indica que la persona gramatical tiene los rasgos de [+la], es decir, "primera persona" y de [–la] que la regla 7 desglosa en [+2da] "segunda persona" y en [–2da], o sea "tercera persona".

F–8.

$$C \longrightarrow [\ \pm\ nom\ ]$$

F–9.

$$[\ -nom\ ] \longrightarrow [\ \pm\ ac\ ]$$

El caso se describe como [+nom] "nominativo" en la regla 8 y la 9 se desglosa como [+ac] "acusativo" y [–ac] o sea "dativo".

F–10.

$$Det \longrightarrow (pre\text{–}art\text{+}de)_1 \quad Art_2 \quad (numeral)_3$$

Donde $1 \geqslant 2 \geqslant 3$

F–11.

$$Art \left\{ \begin{array}{l} [\ +Def\ ]\ \ (Demos) \\ [\ -Def\ ] \end{array} \right\} / \underline{\qquad\qquad} N$$

La regla 10 describe las estructuras que pueden preceder o seguir al artículo, denominando a todas ellas juntas como "determinantes" e imponiendo la restricción de que 1 no es mayor o igual que 2 (y lógicamente que 3) y que 2 no es mayor o igual que 3. Esta restricción tiene la finalidad de evitar la generación de frases nominales tales como:

x diez de los dos libros
x cinco de las cinco casas

La regla 11 presenta la constitución del artículo. El definido puede ir seguido del rasgo "Demos". El indefinido no va seguido de ningún elemento.

F–12.

Demos ⟶ [± Dem]

F–13.

[–Dem] ⟶ [± D]

Las reglas 12 y 13 especifican los rasgos de que puede ir seguido el definido para generar los demostrativos (este, ese, aquel, etc.).

F–14.

numeral ⟶ [±cardenal]

[–cardenal] equivale a "ordinal"

F–15.

N ⟶ n [± cont] [±anim]

F–16.

[+anim] ⟶ [± humano]

La regla 15 describe los rasgos del sustantivo y la 16 desglosa el rasgo [+ anim] como [+humano], es decir, "humano" y como [–humano], o sea "no humano". Estos rasgos tienen gran importancia al establecer reglas de selección para explicar las metáforas. En el caso de las metáforas se produce algo así como un "aflojamiento" de las reglas que generan las estructuras comúnes de la lengua. Estos rasgos, debidamente incorporados en un modelo de descripción gramatical más completo que éste, evitan la generación de una estructura como

x la piedra escribe una carta

F–17.

Pos ⟶ de + FN

Esta regla describe la constitución de las formas posesivas.

REGLAS LEXICAS

L–1. Pro Pers ⟶ yo, tú, él, Ud., nosotr–, vosotr–...
L–2. N Pro ⟶ Juan, Costa Rica, María...
F–3. Pro Indef ⟶ algun–, vari–, much–...
L–4. pre–art + de ⟶ algun–+de, vari–+de, much–+de, cinco+de...
L–5. [+Def] ⟶ l–
L–6. [–Def] ⟶ un...
L–7. [+ cardinal] ⟶ uno, dos, tres...
L–8. [–cardinal] ⟶ primer–, segund–, tercer–...
L–9.

$$n[\ +\ cont\ ] \quad \begin{bmatrix} /\ +\ anim\ / \\ [\ -anim\ ] \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} [\ niñ–,\ muchach–\ldots] \\ cas–,\ bol–\ldots] \end{bmatrix}$$

L–10. [+masc] ⟶ –o
L–11. [+fem] ⟶ –a
L–12. [+sg] ⟶ ϕ
L–13. [–sg] ⟶ –s
L–14. Adj ⟶ blanc–, buen–, bonit–, nuev–...

REGLAS DE TRANSFORMACION

Cada una de estas reglas es obligatoria (OBL) o bien optativa (OPT).

T–1. (OBL)

$$\phi \longrightarrow G_1 + No_1 \;/\; Det_____N + G_1 + No_1$$

No se aplica al contexto pre–art____ cuando pre–art = cardenal + de.

Esta regla introduce la concordancia de género y número del nombre y el determinante. La restricción impuesta a esta regla evita estructuras tales como:

x cincos de los libros

T–2 (OBL)

$$N + G_1 + No_1 \longrightarrow G_1 + No_1 / \text{ de} + \text{Pro Pers}_____$$

Esta regla introduce la concordancia de género y número entre el sustantivo y las formas posesivas de los pronombres personales en posición post–sustantivo.

T–3. (OPT)

$$Art + N_1 + de + FN_2 \longrightarrow de + FN_2 + N_2$$

Donde FN_2 = Pro Pers

Esta regla introduce las formas posesivas del pronombre personal antepuestas al sustantivo. La grafía correcta de estas estructuras debe ser indicada en las reglas morfografémicas.

T–4. (OBL)

$$\phi \longrightarrow G_1 + No_1 \;/\; N + G_1 + No_1 + Adj_____$$

Esta regla introduce la concordancia de género y número entre el sustantivo y el adjetivo.

T–5. (OPT)

$$Det + N + Adj\ (Pos) \longrightarrow Det + Adj\ (N)\ (Pos)$$

Esta regla introduce el cambio de posición del adjetivo. De la posición pospuesta pasa a la posición antepuesta, con el sustantivo y la forma posesiva como elementos optativos.

REGLAS MORFOGRAFICAS

Estas reglas indican la forma gráfica que adquieren las distintas combinaciones de elementos producidos por el complejo de reglas del mecanismo descrito anteriormente. Estas reglas, importantes como son, no resultan trascendentales para nuestros propósitos aquí, por lo tanto, y a manera de ejemplo, sólo cinco de estas reglas se enumeran a continuación. El lector, con un poco de esfuerzo, puede plantear las demás reglas de este tipo no incluídas aquí.

Ejemplos:

M–1.

$$1- \begin{bmatrix} [+\text{masc}]_1 \\ [+\text{fem}]_2 \end{bmatrix} \quad \langle[-\text{sg}]\rangle \longrightarrow \begin{bmatrix} [\text{el}] \ \langle\text{los}\rangle_1 \\ [\text{la}] \ \langle\text{s}\rangle_2 \end{bmatrix}$$

M–2.

$$\text{un} \begin{bmatrix} [+\text{masc}]_1 \\ [+\text{fem}]_2 \end{bmatrix} \quad \langle[-\text{sg}]\rangle \longrightarrow \begin{bmatrix} [\text{uno}]_1 \\ [\text{una}]_2 \end{bmatrix} \quad \langle\text{s}\rangle$$

M–3.

$$[+\text{Def}] \begin{bmatrix} [\text{Dem}] \\ [+\text{D}] \\ [-\text{D}] \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} [+\text{masc}]_1 \\ [+\text{fem}]_2 \end{bmatrix} \langle[-\text{sg}]\rangle \longrightarrow \begin{bmatrix} [\text{este}] \\ [\text{esta}] \\ [\text{ese}] \\ [\text{esa}] \\ [\text{aquel}] \\ [\text{aquella}] \end{bmatrix} \langle\text{s}\rangle$$

M–4.

$$\begin{bmatrix} [\text{este}] \\ [\text{ese}] \\ [\text{aquel}] \end{bmatrix} \longrightarrow \begin{bmatrix} /\text{esto}/ \\ /\text{eso}/ \\ /\text{aquello}/ \end{bmatrix} \quad / _____ \text{s}$$

M–5.

$$\text{de} \begin{bmatrix} [\text{yo}] \\ [\text{tú}] \\ [-2\text{da}] \end{bmatrix} \quad \begin{bmatrix} [+\text{masc}] \\ [+\text{fem}] \end{bmatrix} \langle[-\text{sg}]\rangle \rightarrow \begin{bmatrix} [\text{mío}] \\ [\text{mía}] \\ [\text{tuyo}] \\ [\text{tuya}] \\ [\text{suyo}] \\ [\text{suya}] \end{bmatrix} \langle\text{s}\rangle \ / \text{Art (N)}$$

Las reglas de este modelo pueden generar un número muy apreciable de frases nominales con estructuras de diversa complejidad sintáctica. A manera de ejemplo vamos a aplicar las reglas que intervienen en la generación de una frase nominal sencilla como "el libro".

F–1. S ⟶ FN + FV
F–2. FN ⟶ Det + N + G + No + P + C
F–3. FN ⟶ Det + N + [–fem] + No + P + C
F–4. FN ⟶ Det + N + [+masc] + No + P + C
F–5. FN ⟶ Det + N + [+ masc] + [–sg] + P + C
F–6. FN ⟶ Det + N + [+masc] + [–sg] + [–la] + C
F–7. FN ⟶ Det + N + [+masc] + [–sg] + [–2da] + C
F–8. FN ⟶ Det + N + [+masc] + [–sg] + [–2da] + [+nom]
F–9. No se aplica
F–10. FN ⟶ Art + N + [+masc] + [–sg] + [–2da] + [+nom]
F–11. FN ⟶ [+Def] + N + [+masc] + [–sg] + [–2da] + [+nom]
F–12. No se aplica
F–13. No se aplica
F–14. No se aplica
F–15 ⟶ [+Def] + n [+cont] + [–anim] + [+masc] + [–sg] + [–2da] + [+nom]
F–16 y F–17 no se aplican.

Para obtener la concordancia de género y número del nombre con el determinante, aplicamos T–1. Tomando como base la cadena final de rasgos generada por las reglas de estructura fraseal aplicamos T–1 y obtenemos:

[+Def]+[+masc]+[–sg]+n[+cont]+[–anim]+[+masc]+[–sg]+[–2da]+[+nom]

Aplicamos ahora las reglas léxicas y obtenemos:

L–5. 1–+[+masc]+[–sg]+n[+cont]+[–anim]+[+masc]+[–sg]+[–2da]+[+nom]
L–9. 1–+[+masc]+[–sg]+libr–+[+masc]+[–sg]+[–2da]+[+nom]
L–10. 1–+–o+[–sg]+libr–+–o+[–sg]+[–2da]+[+nom]
L–12. 1–+–o+–s+libr–+–o+–s+[–2da]+[+nom]

Varias reglas morfografémicas se encargarán de convertir esta cadena de morfemas y rasgos sintácticos en: *los libros.* Nótese que el rasgo [–2da] tiene gran importancia en una descripción más completa que cubra la oración y no sólo la frase nominal, por cuanto sirve para establecer la concordancia de persona entre la frase nominal y el verbo.

El modelo expuesto arriba puede general cualquiera de las siguientes frases nominales, y muchas otras semejantes:

1. algunos de los libros
2. algunos de los cinco libros
3. algunos de los cinco libros nuevos
4. algunos de los cinco nuevos libros
5. algunos de los libros míos
6. los libros
7. los cinco libros nuevos
8. los cinco libros nuevos míos
9. los cinco nuevos libros míos
10. los libros nuevos

11. los nuevos libros
12. los libros nuevos míos
13. los nuevos libros míos
14. los libros míos
15. mis libros
16. mis cinco libros
17. mis cinco libros nuevos
18. mis cinco nuevos libros
19. mis nuevos libros
20. los libros nuevos de Juan, etc.

Como segundo y último ejemplo, en el cual tendremos que aplicar otras reglas de transformación, vamos a generar las siguientes frases nominales:

1. los libros nuevos de Juan
2. los nuevos libros de Juan
3. los nuevos libros
4. los nuevos de Juan
5. los nuevos

F–2 nos produce: Det + N + G + No +P + C + Adj + Pos.

A las reglas de estructura fraseal que aplicamos anteriormente para generar "los libros" adicionamos F–17 que introduce la forma posesiva "de+FN". Se aplican de nuevo las reglas de estructura fraseal para esta FN, sólo que esta vez se escoge N Pro. L–2 nos introduce "Juan" y L–15 "nuev–". El resultado es la siguiente cadena final de estructura fraseal, con elementos léxicos ya sustituidos:

l– + libr– +–o+–s+[–2da]+[+nom]+nuev–+de+Juan

T–1 produce la concordancia de género y número entre el sustantivo y el determinante:

l–+–o+–s+libr–+–o+–s+ /–2da/ + [+nom]+nuev–+de+Juan

T–4 produce la concordancia de género y número entre el sustantivo y el adjetivo:

l–+–o+–s+libr–+–o+–s+[2da]+[+nom]+nuev–+–o+–s+de+Juan

Hasta aquí las reglas generan: los libros nuevos de Juan.

T–5 genera "los nuevos libros de Juan; los nuevos libros; los nuevos de Juan; los nuevos".

Queda entonces demostrado el alto poder de generación de este tipo de descripción gramatical, que además, asigna a cada frase nominal una descripción estructural.

BIBLIOGRAFIA

Chomsky, Noam. 1957. Syntactic structures. The Hague: Mouton & Co.

——————. 1962. A transformational approach to syntax. En The structure of language, editado por J. Fodor y J. Katz. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

——————. Aspects of the theory of syntax. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Fodor, Jerry A. and Jerrold J. Katz. 1964. The structure of language. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Stockwell, Robert P., J. Donald Bowen, and John W. Martin. 1965. The grammatical structures of English and Spanish. Chicago: The University of Chicago Press.

TEMOR Y DESTRUCCION EN LA EROTICA DE NERUDA

Lcda. Belén Lagos *

Casi la gran mayoría de los estudios críticos sobre Neruda (Jaime Concha, Amado Alonso, Mario Rodríguez, Hugo Montes) insisten en la dimensión existencial, americanista, cósmica y muy especialmente social del gran vate chileno. Sin objetar las brillantes conclusiones y la esclarecida exégesis que supone, hay una fase de la poesía nerudiana en que se nos revela una curiosa intuición del amor y de la mujer. En efecto, nadie dudará de la genial poesía erótica de Neruda. Lo importante, eso sí, es decribir el sesgo, la perspectiva desde la cual el poeta entiende esa realidad. Más bien, cuál es la intuición básica, la estructura íntima, el escondido esquema desde el cual podemos captar cómo Neruda rompe, deshace los tópicos fosilizados de la poesía amorosa tradicional.

En un análisis de algunas poesías de Neruda se puede descubrir que, frente a la enorme agresividad social, a su afán telúrico trascendental, se descubre un sentimiento amoroso de cierta sutil impotencia, de cierto alejamiento del ser femenino que se le presenta como lo inabarcable, a ratos, o percibiendo el hecho amoroso en el distanciamiento imaginativo de la amada, distanciamiento que revela una curiosa estructura en la cual el poeta acerca a la amada a la muerte para recuperarla desde ese límite. *Eros* y *thanatos* juegan un papel importante en la estructura fundamental de la poesía que queremos analizar. La imagen que se rescata de estos análisis, resulta no el batallador social, no el telúrico comprometido, sino una figura frágil, añorante, acosada por la presencia infinita de la mujer. En todo esto se desliza una suave sombra de la concepción romántica de la mujer como ser fatal, destructor, a la cual el hombre puede seguir pero nunca alcanzar y dominar como principio vital.

Queremos demostrar estas ideas en el análisis de dos pemas: "La infinita" y el conocido "Poema XV".

POEMA XV

(De 20 poemas de amor y una canción desesperada)

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.

---

* Profesora de la Escuela de Estudios Generales. Facultad de Letras

Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
Déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Otro principio de orfandad es perceptible en el análisis del poema XV de Neruda. Paráfrasis o no de un poema de Rabindranath Tagore, el poema denuncia una actitud poética que es, en planos diversos, generalizable al Neruda de todas las épocas, si es que Neruda tiene épocas.

La actitud del hablante lírico con respecto a la amada y, por ende, la comprensión del amor que revela, se efectúa en un plano en que el poeta aleja imaginativamente el objeto amado hasta confundirlo con los objetos del mundo o con aquellas realidades que son esfumadas, oníricas, espirituales.

El primer verso es típico de esta contraposición. La primera afirmación hay que tomarla seriamente: sin duda la amada está en una cercanía inmediata con relación al poeta. Ello se advierte en el uso de una segunda persona singular que la caracteriza y la acerca. El proponer inmaginativamente un tú supone una distancia espacial mínima. Como en otros poemas de Neruda esta apertura al diálogo y esta conversación trunca se transforma en un lenguaje amoroso, monológico, que suponemos aceptado con expectación creciente y rendida de la amada.

En el segundo verso se afirma la contraposición porque la ausencia que el mismo poeta propone pero que no es real, se intensifica y cobra un suave matiz erótico. Oir desde lejos, nueva paradoja, significa no estar pendiente del contenido lógico del discurso, estar simplemente atenta al fluido erótico, a saber que se está hablando de amor. De ahí que las palabras "y mi voz no te toca" denuncian ese estado de posesión mística que parece haber cogido a la amada y que se traduce claramente, por de pronto, en la abundante idea de lejanía, de imperceptibilidad, de insensibilidad a lo inmediato y en un vocabulario que tiene matices relacionado con la muerte, como es la bisemia: "los ojos se te hubieran volado", volado como ausencia de interés por el objeto directo, y volado como imagen de la muerte. El poeta adquiere aquí, en esta sensación de ausencia y de muerte, un climax que vendrá a completarse en la última estrofa donde la sensación de la amada como muerta ya es completa: "distante y dolorosa como si hubieras muerto". El origen de este climax y, por lo tanto, la distancia que la amada va adquiriendo frente al amante, al poeta, se produce por la inmersión de ésta en las realidades cósmicas y espirituales a que aludimos. Pero también y correlativamente se configura la orfandad del poeta en este extrañamiento del ser amado en otras realidades que son inaprehensibles, lejanas e imposibles. El hablante lírico como en "La infinitá" crea una distancia insuperable entre el hombre y la mujer que sólo se recupera al borde de la muerte. La

visión de la amada está espiritualizada, ya que su percepción no empieza por ella misma, sino que empieza por las cosas que habita el alma del poeta: "como todas las cosas están llenas de mi alma / emerges de las cosas, como del alma mía". Este es un principio fundamental de distanciamiento que se hace más sutil en los versos siguientes. —"Mariposa de sueño" alude al ser frágil y enigmáticamente atractivo, signo de livianura y, en los países del sur, de primavera. Pero su fragilidad está reduplicada, porque esta mariposa es una mariposa de sueño y es semejante al alma del poeta que se parece a la palabra melancolía. La palabra en sí es un murmullo y la palabra melancolía es casi intangible.

La tercera estrofa insiste simplemente en la sensación de lejanía, de intangibilidad erótica de la mariposa: "y estás como quejándote, mariposa en arrullo".

La lejanía se traduce en el compromiso del poeta con el silencio de la amada. Se ha escogido pues, otra vía de comunicación que no es el acto humano de la palabra sino la existencia en el mundo de las cosas. El silencio se traduce en la idea de líneas puras, lejanas, simples, abstractas: "clara como lámpara, simple como anillo", en que la anteposición del adjetivo es elemento de valor y, por lo tanto, subjetivamente predominante. Aún más, la amada adquiere la distancia de una noche callada y constelada que refuerza el estado de melancolía del poeta, ya que se advierte al poeta en la inmensidad de la noche en la cual la amada participa del "silencio de la noche tan lejano y sencillo". Conviene subrayar que esta visión de la noche se le transforma al poeta en sensación de frialdad que habrá de culminar en la estrofa siguiente. Ya en el Poema XX del mismo libro, el poeta habla de la noche: ella "está estrellada y tiritan azules los astros a lo lejos". Es evidente que el poeta transforma la percepción de la lejanía "titilan" por una sensación térmica "tiritan" que es frío frente al cosmo y a la lejanía en la cual la amada está confundida.

El climax se completa en la última estrofa. La amada se ha hecho "distante y dolorosa como si hubieras muerto". La orfandad del poeta se ha transformado imaginativamente casi en absoluta. Lo curioso es que con esta sensación de muerte se ha realizado la sensación de amor. En otras palabras, el amor se revienta y se hace efectivo en la ausencia de amor. En otras palabras, el amor se revienta y se hace efectivo en la ausensia y no en la presencia. Con ello, no sólo se hace efectiva la intuición del objeto propuesto, sino que ha quedado develada esta incapacidad del hablante lírico para la posesión material de la amada. La inversión del climax, la coda emocional tampoco es una vuelta violenta a lo concreto de la amada. Este reencuentro que es fenómeno de alegría ante la verdad de la existencia del ser amado, se hace por la percepción de un elemento ligero y frájil como la sonrisa. La sonrisa parece ser la dimensión más espiritual y etérea de la persona. A la luz de estos análisis se completa el curioso cuadro de un hablante lírico reducido a sí mismo, casi incapaz de una visión vital del amor. Su acceso es la vía de la timidez, de la soledad y la imposibilidad.

La infinita

¿Ves estas manos? Han medido
la tierra, han separado
los minerales y los cereales,
han hecho la paz y la guerra,
han derribado las distancias
de todos los mares y ríos,
y sin embargo
cuando te recorren
a tí, pequeña,
grano de trigo, alondra,

no alcanzan a abarcarte,
se cansan a abarcarte,
se cansan alcanzando
las palomas gemelas
que reposan o vuelan en tu pecho,
recorren las distancias de tus piernas,
se enrollan en la luz de tu cintura.
Para mí eres tesoro más cargado
de inmensidad que el mar y sus recimos
y eres blanca y azul y extensa como
la tierra en la vendimia.
En ese territorio,
de tus pies a tu frente,
andando, andando, andando,
me pasaré la vida.

(De *"Los versos del capitán"*.)

"La infinita" se construye sobre la base de una estructura de dos tiempos y se caracteriza por una superposición hiperbólica que supone que sobre el cosmos mismo y en sus fuerzas más entrañables, va a surgir la figura de la mujer. Conviene consignar de antemano que en la rotundidad de la estructura y del lenguaje elegido por Neruda se despierta una extraña sensación de humorismo ("mujer infinita", "me gustas cuando callas porque estás como ausente"), leve ironía que el poeta resuelve en genial y escalofriante escorzo, en tremenda e iluminadora torsión. Este es el sentido de la hiperbólica acumulación de "La infinita". Para ello, parte Neruda de una proposición que le es muy afecta: proponer la poesía amorosa como un diálogo, como la actualidad de una íntima conversación amorosa con el tono de una declaración inusitada a la persona que imaginativamente se tiene delante y que calla y concede en un silencio que acepta, y ésta es una estructura de la poesía nerudiana en el doble carácter de la verdad esencial y de la rendición pasajera. El poema se abre, entonces, con una pregunta, una pregunta que siempre supone la segunda persona a que aludíamos e impone la concreción del hecho y de los hablantes, y de su cercanía manifiesta: "¿Ves estas manos?" significa la obligatoriedad de la mirada de la amada hacia las manos que están físicamente muy cerca (estas). Las manos son un principio de actividad y de trabajo, pero también un instrumento táctil destinado al goce y a la sensualidad de tocar. Se advierte en esto una visión y un juego de doble plano que corresponde a la estructura bimembre del poema en su totalidad. Los objetos son objetos concretos, por un lado, pero, por otro, apuntan a volúmenes y espacios que los transforman en símbolos. La actividad restringida de la mano sirve de salto para ponderar actividades de las que son incapaces. El poeta construye así el primer escalón de la hipérbole. Esas manos que están concretamente mostradas a la amante han medido la tierra como si se tratase de recorrerla palmo a palmo. Es un arranque hiperbólico supremo. "Han separado los minerales y los cereales", esto es, han estado en contacto con verdades telúricas profundamente cósmicas, pero a su vez en la doble alternancia a que aludimos: esas manos son también las manos de la experiencia del minero y de sus conocimientos. Quizás también las del soldado ("han hecho la paz y la guerra") y la del marino ("han derribado todos los mares y los ríos"). Adviértase la andadura heroica de la proposición. Con esto afirma tener el hablante lírico, la visión y la experiencia de ciertas actitudes épicas fundamentales del hombre que ha podido encontrarse y vencer las oposiciones naturales más fuertes y elementales. El lado físico del mundo, por tremendo e inabordable que parezca, son labores ganadas y concluidas por el poeta. De aquí se vuelve hacia la zona de lo humano, de lo femenino y —esto es lo genial

de Neruda—, hacia la mujer concreta que es objeto del lenguaje directo que revela la primera frase interrogativa. Este es el toque de magistral compromiso erótico de la poesía nerudiana y la función de su poesía de moverse en el descubrimiento de lo concreto.

La segunda parte de la enunciada estructura bimembre es una vuelta desde el volumen de lo natural a su más mínima expresión espacial ("cuando te recorren / a tí, pequeña, / grano de trigo" /. La hipérbole se construye hacia adentro, en involución para gestarse desde lo mínimo hacia lo verdaderamente infinito: la amada es grano de trigo que es el principio de la vida, la posibilidad de sustento, el sostén de los menesterosos, el arraigo de lo religioso, cierto principio de divinidad y por lo tanto, verdadera trascendencia hacia lo infinito. La amada cobra connotaciones que, en la medida de su despliegue, empequeñecen, minimizan, frustran, hacen casi nada al poeta que quiso cubrirla con un manto erótico. La amada es un principio de vida activa, de vida preponderamente vital y sexual que hace y se deshace de inmediato, que descansa para activarse de nuevo con la fuerza de lo elemental. Los versos "se cansan (las manos) alcanzando / las palomas gemelas / que reposan o vuelan en tu pecho" denuncian a través de la sensación de respiración, de la sensación táctil sueve de la pluma de las palomas, pero últimamente de aves y pájaros que pueden volar, escapar, salir, deshacerse, en fin, denuncian, decíamos, el ritmo de lo sexual y de su recuperación en ella, en su vuelta a lo instantáneo, en su poder original. Esta idea de una revelación sexual soterrada se afirma en la idea de que las manos recorren las piernas, con alusión a una sensualidad que el poeta simplemente determina en una frase que es directa recuperación del instante concreto. De allí de nuevo salta para captar lo infinito y lo inabordable que la caracteriza. Su cintura es luz que es principio efímero, divino e inasible, también fecunda como el trigo, porque es "tesoro más cargado / de inmensidades que el mar y sus recimos". El mar, motivo predilecto de Neruda, es principio inagotable de fecundidad, la vida y de misterio. Aquí el mar está tomado como principio esencial por oposición a la mención anterior que compromete su mera extensión. Pero aún más, esta figura de mujer esfumada no sólo es como la esencia de lo marino y de sus ámbitos, sino que lleva otro principio: el de la vid, el del vino que es como la tierra que lo hace posible en alusión al goce de la recolección y de la alegría de las fiestas de los frutos maduros, prontos a su transformación. Se advierte en lejanía la mención de la borrachera y de la embriaguez ya insinuada en el goce y en la imposibilidad erótica última de los versos anteriores. Llama la atención profundamente la atribución del color blanco y azul a la tierra en la vendimia que debería ser verde y cafesosa. Fuera de la posible connotación que el blanco y el azul como colores puros pueden tener en la alegría de la fiesta de la vendimina, puede tomarse como la mención abstracta de los racimos de uva blanca y negra que, a la percepción, se dan más bien como amarillenta y azulada. Pensamos en esto por dos razones: la mención rezagada de la palabra racimo ("el mar y sus racimos") y por la atribución de "extensa", ya que las líneas de las vides terminan más allá de la mirada. Esta afirmación que es posible a nivel de la percepción del paisaje chileno contraviene un principio metodológico y exegético fundamental que nos parece del caso superar tratando de explicar el enigma poético desde la poesía misma y no desde la coordenada poesía —percepción— realidad. El objeto poético y literario no puede ser motivo de comparación con el mundo. Tal posibilidad nos llevaría al absurdo permanente de tener que rehacer las experiencias concretas del poeta frente al mundo concreto que él percibe. Se obviaría con ello el principio básico de la palabra y se llegaría con ello a la destrucción de la poesía misma en cuanto palabra. La salida, sin embargo, a los versos mencionados de Neruda la ofrece la progresión hiperbólica del poema mismo. En efecto, la figura de la amada se desprende de un plano concreto para transformarse en una entidad telúrica y justamente el toque genial del poeta consiste en una transposición de planos en los cuales hay un intercambio de atribuciones. Es atribución del mar ser blanco por la espuma y azul, por la intensidad del mismo. Es atribución, a su vez, de la tierra en la vendimia, el estar cargada de racimos. La hipérbole

que configura el poema todo llega a su plenitud, ya que el poeta le concede a la amada una cualidad ya definitivamente imposible de concebir para el hablante lírico. Esta cualidad es el principio de una vuelta mítica al origen indiscriminado de las cosas y la realidad. Ella no es sólo como el mar y como la vendimia, sino es ambos principios confundidos a la vez, es la posibilidad de la progresión infinita.

Esta interpretación hace congruente la estructura y progresión del poema y se mantiene dentro de las coordinadas metodológicas estrictas.

La estructura que revela el poema se expresa en los últimos versos ("En ese territorio, de tus pies a tu frente, / andando, andando, andando / me pasaré la vida"). En este final de poema reaparece la contradicción entre la mujer amada y el hablante lírico que demuestra su pequeñez, su desesperada impotencia y en último caso, la pérdida de su vida, el compromiso con la muerte que significa andar, recorriendo lo infinito del territorio de la amada que, por contraste, es el principio siempre permanente de la fuerza y de lo implacable de la vida. Estilísticamente, por último, la hipérbole que caracteriza el poema en su totalidad se verbaliza en la reiteración del verbo andar que es, como tal, durativo desde el punto de vista modal, reduplicado por su propio participio activo, lo que demuestra la exquisitez estructural del poema siempre en doble plano y en toda instancia. Nada hay en el poema que no sea su absoluta necesidad y su rica y autónoma existencia.

ELEMENTOS DESCRIPTIVOS EVOCADORES DE MUERTE EN *THE POWER AND THE GLORY*

Lic. Patricia E. Monge Rudín *

Graham Greene, uno de los más brillantes novelistas ingleses del siglo XX, ha sentido siempre una inmensa fascinación por la muerte, fascinación tanto intelectual como instintiva. Y esta fascinación lo lleva a plasmarla en toda su obra. Es una obsesión cuya presencia es permanente en sus obras ligeras como *Stamboul Train* y en sus obras teatrales como *The Potting Shed*. Pero es en sus grandes novelas donde más patente la encuentra el lector: en *Brighton Rock*, donde Pinky, después de cometer varios crímenes, se suicida; en *The End of the Affair* donde la protagonista muere convirtiéndose en santa milagrosa; en *The Heart of the Matter*, donde Scobie se suicida también después de varias muertes; en *A Burnt–Out Case*, en la cual el protagonista es un "muerto en vida" y es asesinado al final; en *The Comedians* y en *The Quiet American*, ambientadas ambas en lugares donde impera la violencia y las muertes se suceden como pan cotidiano. En todas ellas la presencia de la muerte se hace patente no sólo en hechos concretos, sino también en el ambiente de violencia en el cual transcurre la trama y en el lenguaje utilizado por el autor.

The Power and the Glory no es una excepción. Más aun, ésta es quizá la novela de Greene en la que la sombra de la muerte es más real, más angustiosa. Como en la vida real, ella amenaza cada instante de la existencia de los personajes, pero con una inminencia palpable. Esta novela tiene que ver íntimamente con la muerte: muerte espiritual y muerte física, la muerte de Dios que quieren implantar en el estado los políticos y la muerte de los hombres que trae la violencia consigo. La sombra de la muerte se encuentra muy especialmente en las descripciones del paisaje.

En las descripciones hallamos una serie de elementos que nos hablan de desolación, de desintegración, de violencia; en una palabra, de muerte. Estos elementos se repiten y se refuerzan uno al otro dando por resultado una ambientación de gran intensidad. Algunos se hallan en contraste, otros más bien exhiben grandes similitudes unos con otros.

El primer contraste lo encontramos en los primeros párrafos. El autor nos presenta un cuadro de desolación: las desoladas calles de la ciudad, los zopilotes apostados sobre los tejados, los tiburones cerca de la playa esperando la carroña, la estatua del general muerto que Greene llama "ex–ser humano"; todo habla de aniquilamiento, de podredumbre. Y como para acentuar esta sombra de la muerte, en el pueblo, el mar, por el contrario, está lleno de vida con los pasajeros del bote que zarpa, con los pavos que alborotan a bordo, con la suave brisa que sopla, con las olas que mecen la embarcación, con la lámpara que es encendida cuando salen las estrellas, con la chica que canta. Y a lo

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

lejos, nos dice el autor, yace "the low tropical shoreline *buried* in darkness as deeply as any *mummy* in a *tomb*" (1).

El mar, pues, es un símbolo de libertad y de vida, mientras que la ardiente costa es símbolo de opresión y de muerte. En tierra firme la atmósfera sofoca y calcina, de la misma manera que este rincón apartado y abandonado con su violencia y fanatismo sofoca y consume al habitante, haciéndolo cada vez menos hombre, menos humano. Al final, cuando el teniente regresa con el cura prisionero, este aspecto de un pueblo muerto se repite: al ver las desiertas callejuelas del pueblo el teniente recueda las palabras dichas por el protagonista en defensa de las resurrecciones, las cuales los médicos nunca quieren aceptar, y sólo buscan otra definición de muerte: "No pulse, no breath, no heart–beat, but it's still life –we've got to find another name for it" (2).

Otro contraste que tiene como objeto resaltar la presencia de la muerte en Tabasco es la descripción del estado vecino, Chiapas. Mientras en Tabasco todo es desagradable: calor, podredumbre, fango, pantanos, en el estado vecino el tiempo es fresco, el suelo está cubierto por pasto verde, las plantas florecen, un riachuelo cristalino cruza el pueblo, y a lo lejos se ven las colinas ondulantes. El contraste concuerda con el diferente tipo de vida que lleva el protagonista en cada uno de los estados, y con el diferente destino que tendría al escoger uno u otro.

Fuera de estos dos casos de grandes contrastes, hay otros de detalles de la descripción, que sirven al autor para crear en forma muy económica la ambientación que desea. Las palabras que utiliza Greene en la segunda línea del primer capítulo encierran toda la atmosfera tórrida y aniquilante que impera en el lugar: "The blazing Mexican sun and the bleaching dust", (3). Por un lado "blazing", con su sentido de fuego y actividad presenta la violencia que existe en el estado. Por otro lado "bleaching", son su sentido de palidez que semeja la muerte. Ya en la segunda línea de la novela, pues, tenemos plasmada la atmósfera: violencia y destrucción.

Al describir la plantación de los Fellows, Greene utiliza de nuevo el contraste palidez–luz: "accross the *dead–white* dusty yard the mosquito wire caught the sun" (4). Aquí el empleo de "blanco" como símbolo de muerte es aún más explícito, tanto por el empleo del calificativo "dead", como por toda la escena en sí. La plantación ha sido abandonada; no hay signos de vida en ella, ni siquiera, como el autor mismo lo dice, la primera soñolienta pisada sobre el pavimento, ni el arañar del perro, ni el llamado a la puerta. Lo único animado que queda es más bien una parodia de vida, un perro herido y famélico cuyas costillas pueden verse "like an exhibit in a natural history museum" (5). Pero esta vida lo único que hace es acentuar la muerte del lugar al arrastrarse hasta la puerta y arañarla moviendo la cola como si alguien estuviera dentro, y más aun al tratar de impedir que el cura entre en la casa, como si algo de valor hubiera en ella.

Esta escena en la plantación hace eco a otra en el capítulo cuarto de la parte primera, que también comunica la omnipresencia de la muerte en el lugar. Es la escena en que el Padre José entra al cementerio y se encuentra con el funeral de una niñita. El lugar es mudo testigo de lo que ya no existe, en la arquitectura anacrónica de las tumbas que pertenecieron a familias adineradas del pueblo y en sus estatuas de mármol que no pertenecen ya a la realidad del lugar. Y Greene nos dice:

> It was like looking into the kitchen of a house whose owners have moved on... Life here had withdrawn altogether" (6).

En la plantación, pues, sucede lo que en el cementerio aparentaba haber sucedido: la casa ha sido abandonada.

Esta idea de abandono y de muerte es igualmente sugerida por el cocodrilo disecado que cuelga de la pared, y por el rostro del indio que se asoma por una ventana "like something hooked up to dry–dark, withered and unappetizing" (7). La presencia de la muerte en toda la escena es casi física. El lector tiene la certeza de que algo violento ha

ocurrido, de que alguien ha fallecido, pero todo queda en el semimisterio, aún al final, donde apenas se deja entrever que fue la pequeña Coral quien murió, probablemente en forma violenta. Y es éste otro punto de contacto de esta escena con la anterior en el cementerio: en ambas una niña ha muerto.

El contraste palidez–luz es de nuevo utilizado al describir la lluvia que se acerca al poblado indio: los relámpagos iluminan la aldea hasta que de pronto la lluvia "came out of the forest like thick white smoke... then... the rain moved on with lightning quivering on its flanks" (8). Aquí la palidez de la muerte no sólo está ahí, estática, sino que avanza cubriéndolo todo. En esta escena el resultado de la violencia está ahí presente: un niño –de nuevo un niño– yace agonizante tras una balacera.

Hay dos puntos de semejanza que unen esta escena a la anterior: la madre ansiosa de resguardar al niño de cualquier extraño, y el misterio que rodea la muerte del pequeño.

La india, como el cocodrilo que cuelga de la pared de la plantación, y como el rostro del indio que se asoma por la ventana, recibe el calificativo de "very old", y el autor comenta que parece que surgiera de la Edad de Piedra. Como el perro de la plantación ansioso de proteger el hueso, la mujer está llena de angustia como algo "animal or bird–like" (9). Y cuando el sacerdote toca al niño, "she was ready to attack him *with her teeth* if the child so much as moaned" (9). Aquí vemos acentuada la similitud por el uso de la frase "con sus dientes".

El por qué el niño ha sido herido mortalmente está rodeado de misterio. Lo único que se sabe es que el pandillero norteamericano, Calver, algo tuvo que ver con ello, y que alguna relación existe con lo que sucedió en la plantación. Para conservar el misterio el autor hace que la india no hable español, únicamente las palabras necesarias para establecer una relación entre lo ocurrido en ambos sitios.

Ambas escenas están también relacionadas por un contraste: la primera transcurre al alba, al sol naciente de un claro día; la segunda transcurre en la oscuridad de la noche tormentosa, con la lúgubre presencia de la luna que se asoma y esconde tras los nubarrones. Pareciera ese contraste hacer eco a la pérdida de la esperanza del protagonista al no encontrar a la pequeña Coral.

Esta es, pues, la tercera aparición del contraste palidez–luz, tercera vez en un lugar semi desierto en donde la presencia de la muerte es evidente. Las tres escenas están muy relacionadas una con otra, y una refuerza el efecto de la otra.

El contraste mencionado en el párrafo trasanterior, de luz–oscuridad, se repite cuando el protagonista regresa a Tabasco después de haber logrado escapar al estado vecino. En la descripción de Chiapas no hay detalles de oscuridad; todo es claro, todo es limpio, todo es vida. Cuando el sacerdote emprende su camino de regreso a Tabasco comienzan las alusiones a la oscuridad en contraste con la luz, en la repetición de la frase "the heavy *stormy sunlight*" tres veces a partir de la página 127, y la descripción de las nubes y las montañas: "the *heavy clouds*... made the real mountains look like little *bright* toys" (10). Pero el contraste más dramático entre la luz y la oscuridad ocurre cuando se enfrentan por tercera vez el teniente y el cura; el teniente aparece en el umbral de la choza y es descrito a través de los ojos del cura, quien está acuclillado en el suelo: "a *dark* smart figure in the doorway with the *stormlight* glinting on his leggings" (11). Coincide este contraste con el clímax de la novela, con la pérdida de toda esperanza por parte del protagonista, y con la seguridad de que ahora la muerte está a muy pocos pasos de él, representada ahora por la oscuridad de las nubes.

Además de los contrastes mencionados anteriormente, que nos presentan a la muerte en la palidez y en la oscuridad, y a la violencia en la luz, encontramos también otro elemento que simboliza la violencia, la muerte que acecha. Este es la lluvia.

Esta es una imagen que recurre a través de toda la novela. Tiene, primero que todo, la función de marcar el paso del tiempo, y luego representar el peligro que corre el protagonista quien, con su llegada no podrá escapar al estado vecino y morirá. La lluvia, pues, significa la muerte.

Al principio de la novela se nos dice: "During the rains the village slipped into mud. Now the ground was hard under the feet like stones" (12). La acción se inicia, pues, en la estación seca. Más adelante el Jefe de Policía da órdenes al teniente de apresar al sacerdote en el mes en curso, antes de que las lluvias lleguen (13).

La siguiente alusión a las lluvias no sucede hasta setenta páginas más adelante, en la escena en que el protagonista consigue por fin una botella de vino de uvas para consagrar. Pero esta esperanza de poder realmente llevar a cabo su misión de dar la sangre de Cristo a sus fieles se desvanece al verse forzado a compartir su vino, comprado de contrabando al Jefe de Policía, con su mismo vendedor. Cuando la última gota de vino ha sido escanciada, y el protagonista tiene conciencia de que su presencia en el estado es inútil pues no puede cumplir su misión, comienza a relampaguear, anunciándose así la proximidad de las lluvias, y de la imposibilidad de cruzar la montaña para salvar la vida. Este hecho de que la lluvia contribuirá a la muerte del protagonista está implícito en el símil siguiente, que aparece dos páginas más adelante, usado para describir la lluvia, que cae: "as if it were driving nails into a coffin lid" (14).

Es en la escena en la aldea indígena, mencionada anteriormente, donde se presenta el comienzo de la estación lluviosa, y se describe la lluvia en toda su fuerza. Es también en esta escena donde el protagonista se enfrenta por vez primera con la muerte, en la persona del pequeño indio ultimado a tiros.

La lluvia es descrita en forma aterradora: "it was *sweeping* up from Campeche Bay in *great sheets, covering* the whole state in its *methodical advance*" (15). El empleo aquí de la palabra "sweeping" sugiere el arrasar de la lluvia con cuanto encuentra a su paso. La frase "great sheets" sugiere la forma abrumadora en que se precipita la lluvia, esta forma de violencia de la naturaleza, que todo lo cubre igual que con una sábana se cubre un muerto. La expresión "methodical advance" sugiere la manera inexorable, en que la naturaleza actúa, al igual que la violencia humana y la muerte. En esas pocas líneas, pues, está descrita, no sólo la naturaleza en sí, sino también la violencia y el peligro que acozan al protagonista, y que cada vez están más cerca.

De pronto, la lluvia llega a la aldea semejando una nube de polvo, o "as if an enemy were laying a gas—cloud across a whole territory, carefully to see that nobody escaped" (16). La lluvia trae, pues, muerte, y el aguacero es comparado con el feroz ataque de un enemigo empeñado en no dejar rastro del oponente. Se acentúa aquí, de este modo, la acción devastadora de las lluvias y la muerte que ellas traen.

Este cuadro de la violencia de la lluvia es comparado por el protagonista con otro en el que la lluvia más bien brinda paz al espíritu. Esa otra escena es una tarde lluviosa que pasó el cura en el seminario en Tucson. En esa escena la atmósfera es acogedora, tibia: grandes estantes de libros empastados y un joven escribiendo sus iniciales en la ventana empañada por la calefacción central. He aquí dos aspectos opuestos de la lluvia: la violencia y la paz. Tal parecen reflejar dos clases de muerte: la muerte violenta y la muerte serena.

Unos cuantos párrafos más adelante, cuando ya el niño indio ha fallecido, otro aguacero llega, este aún más fuerte. La angustia del protagonista aumenta, pues las posibilidades de salvar la vida disminuyen con la furia de los elementos.

Después de esto hay tres nuevas referencias a la lluvia, todas ellas en el cementerio indígena: cuando depositan al niño muerto al pie de la cruz, cuando vacila en tomar, para satisfacer su hambre, el dulce dejado por la india junto al cadáver de su hijo, y cuando debe beber agua del suelo para calmar su sed. En cada uno de estos momentos, el protagonista debe humillar más y más su dignidad humana. Este cementerio es el reino de la muerte lo mismo que el cementerio cristiano del capítulo cuarto de la primera parte. Pero aquí la violencia del llano no ha llegado, a no ser el cadáver del niño.

Aquí la muerte tiene la forma de esterilidad y quietud. No hay nada vivo en esta meseta, salvo un corto pasto. Cruces altísimas la cubren semejando árboles muertos

cuando se perfilan negras contra el cielo (17). Y el autor comenta: "It was like a short cut to the dark and magical heart of the faith– to the night when the graves opened and the dead walked" (17). En esta escena el protagonista queda absolutamente solo con la muerte.

Esta es la tercera de tres escenas similares: el cementerio cristiano, la plantación de los Fellows, el cementerio indígena. Cada uno de estos lugares son reinos de la muerte, cada uno con su propia característica: la muerte cristiana, la muerte atea, la muerte pagana. En cada uno de ellos un niño ha muerto.

El protagonista abandona el cementerio y llega a una cima desde la cual puede contemplar el territorio al cual se dirige. Ya la lluvia ha pasado, y se ve el "húmedo velo" alejándose de bosque y montaña, como si al cruzar la frontera la amenaza de violencia y muerte se marchara con la tormenta.

En el estado vecino la naturaleza, como se dijo con anterioridad, es cálida y esplendorosa. Pero en el momento en que el protagonista inicia el regreso a Tabasco, encontramos nuevas y frecuentes referencias a la lluvia. Al principio del camino se dice que el sol brilla cegador sobre el mestizo y el cura; pero una vez que llegan a Tabasco, a la vista de la aldea donde agoniza Calver, comienzan las referencias a una tormenta que se avecina. Cuando llegan a la aldea, las chozas "stood quiet, like *tombs* against the heavy sky. A storm was coming" (18). Aparecen de nuevo las referencias a la muerte, y con ello la lluvia. La inminencia de la presencia de ésta es cada vez más opresiva, como lo es la presencia de la muerte, hasta que finalmente la tempestad se desata en el momento en que el teniente y el protagonista se encuentran frente a frente, escena descrita al tratar sobre el contraste oscuridad–luz.

Esta es la última vez que aparece la lluvia en la novela. El destino ha alcanzado al protagonista; por lo tanto, ya no hay nada que la inminencia de la lluvia pueda agregar. El ambiente opresivo desaparece, y el interés del lector se concentra por entero en el conflicto interno del cura, quien se debate entre el miedo al sufrimiento, la tentación de abjurar de su fe para salvar la vida y el conocimiento de sus pecados, la necesidad de un arrepentimiento sincero.

Todos estos elementos analizados son utilizados por Greene en una forma tan magistral que vienen a formar parte de la trama, del conflicto psicológico del protagonista y del mensaje filosófico en una forma tal que es difícil deslindar unos aspectos de los otros. Y ellos contribuyen a dar a la novela ese sentido del hombre que huye de la muerte pero que en todo lado la encuentra, porque ella es parte integral de su vida.

NOTAS

1. Graham Greene, *The Power and the Glory*. (New York: Bantam Books, 1968) p.14.
2. Ibid., p.191.
3. Ibid., p.3.
4. Ibid., p.132.
5. Ibid, p.133
6. Ibid., p.42.
7. Ibid, p.135.
8. Ibid., p.139.
9. Ibid., p.141.
10. Ibid., p.180.
11. Ibid., p.181.
12. Ibid., p.8.
13. Ibid., p.17.
14. Ibid., p.108.
15. Ibid., p.139.
16. Ibid.,
17. Ibid., p.174.
18. Ibid., p.181.

PAUL VALERY Y LEONARDO DA VINCI:
Un Estudio del Problema de la Creación Artística Basado en la *Introducción al Método de Leonardo Da Vinci* de Paul Valéry

Helena Ospina–Garcés de Fonseca *

Paul Valéry es un artista, un artista que siempre ha estado enamorado del acto creador. Durante toda su vida se esforzó por elucidar este acto. Los diferentes ensayos que él nos ha dejado sobre la pintura, el dibujo, la escultura, la danza, la música, la arquitectura y la poesía son testimonio de su preocupación por dilucidar el problema de la creación artística.

En este análisis del acto creador, Valéry sólo se apasionará por el drama de la generación de las obras. La obra una vez creada no le interesará más. Su espíritu no será cautivado más que por el monólogo interior que el artista vive en su espíritu y que se aviva al comenzar éste su obra. Valéry acechará este momento y permanecerá siempre atento al despertar del artista en el hombre, a la toma de conciencia que el acto de construir implica.

Las reflexiones de Valéry sobre las diferentes formas de la creación artística forman el corazón de su poética. Pero su poética deberá comprenderse de acuerdo con el sentido etimológico de la palabra *poiein.* Es el *poiein*, el hacer, el acto mismo de crear, de fabricar, de construir el que cautiva a Valéry, y es la génesis de este acto la que le intriga. Valéry aparecerá a través de sus creaciones como el *poeta de la construcción* y como el *poeta genésico* o de las *génesis* que se ha empeñado con obstinación y rigor en analizar en su fuero interno y en el de los demás, el nacimiento del instante creador.

Todo este conjunto de observaciones sobre la generación de las obras revela cómo Valéry, en su análisis, tropieza continuamente con el enigma del hombre; el poeta se interroga como lo hace el filósofo. Es toda una filosofía la que se llega a entrever en sus apuntes. El ser aparece para él bajo la dimensión del *homo faber:* el hombre creador. Su poética es un acto de amor y de fe en el hombre creador, y se presenta como una toma de conciencia de los poderes y de la voluntad de perfección existentes en el ser. La estética valeriana se distingue apenas de la ética. Sus ensayos y reflexiones sobre el arte despiertan en el hombre su propia vocación: la valoración de las facultades y el ejercicio de ellas. Su ejemplo de análisis metódico, agudo y riguroso de sí mismo, muestra al espíritu el camino: es mediante el análisis de nuestras posibilidades como debemos proceder. El himno que Valéry elevó siempre a la creación artística revela este secreto: es por medio del acto creador que el hombre se hace:

---

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras.

"A force de construire, me fit–il, en souriant, je crois bien que je me suis construit moi–même. (1).

* * *

Artista por naturaleza, dotado del espíritu claro y analítico propio del hombre mediterráneo, Valéry experimenta desde muy joven el aguijón de la creación artística. Pero, antes de querer sufrir los efectos de esta herida, prefirió tornar en "problema" su inquietud. Quiso analizar en su fuero interno y en el de los demás el origen del instante creador en el hombre, para arrancarle el secreto y hacerse el maestro de una cantidad de obras, cuyo fin único para él sería el de elucidar el funcionamiento de su propio espíritu.

Valéry se dirige a Leonardo Da Vinci. Su actitud es comprensible. Leonardo había adquirido, a través de sus estudios y de sus búsquedas infatigables, una maestría absoluta de sí mismo reflejada en sus obras, y se había convertido en el creador por excelencia, dejando gran cantidad de obras que continúan asombrándonos por su diversidad y por su multiplicidad. Valéry estudia a Leonardo y en su primer ensayo sobre este Maestro, construye un Leonardo suyo, personalísimo, prototipo de los "posibles" de un hombre y revelador del secreto de la creación artística.

A continuación analizaremos cuatro aspectos centrales que dejan entrever las reflexiones de Valéry sobre Leonardo:

1. Valéry en busca de un método
2. La construcción del Leonardo de Valéry
3. Leonardo revelador del secreto de la creación artística
4. Leonardo y el tema de la construcción.

1. VALERY EN BUSCA DE UN METODO

En 1894, Juliette Adam, directora de la *Nouvelle Revue*, pide al joven Valéry un ensayo sobre Leonardo da Vinci. Este texto, "Introduction à la methode de Léonard de Vinci", aparece publicado en el número 15 de Agosto de 1895. Valéry luego escribe dos textos adicionales, donde se exponen variaciones y aclaraciones a las ideas expuestas en la "Introduction à la méthode": en 1919 aparece "Note et Digression" como prefacio explicativo de la generación del primer ensayo sobre Leonardo; y en 1929 aparece "Léonard et les philosophes", (Lettre à Leo Ferrero), donde pone en oposición la estética de los filósofos y la reflexión del artista. Los comentarios al margen de estos tres ensayos sobre el Maestro aparecen en 1930.

Este ciclo de ensayos es revelador de una temprana preocupación valeriana por encontrar el secreto del acto creador. En la "Introduction à la méthode" Valéry expone sus ideas principales sobre la creación artística que permanecerán como eje de futuras reflexiones y variaciones. El tema central es el de la Construcción: el acto creador está concebido esencialmente como el acto de construir. En su trabajo, el artista se asemeja al arquitecto, el constructor por excelencia; su creación se reduce a un planteamiento de aspectos formales y conocimiento de medios, materiales, procedimientos de su arte. Frente a esta concepción nueva del arte, las palabras como "inspiración", "genio" pierden su carácter de explicación del proceso creativo y quedan relegadas a un vocabulario propio del mito. En la figura de Leonardo se cristalizan todas estas preocupaciones y proyecciones valerianas sobre el acto creador.

En el espíritu de Leonardo, Valéry encuentra la *actitud central* a partir de la cual todas las creaciones del espíritu son posibles. Leonardo es el poseedor de una *visión* propia del hombre universal que ha logrado operar la síntesis entre arte y ciencia; visión que Valéry se esfuerza en precisar y analizar. Es esta visión central la que Valéry

perseguirá siempre en sí mismo y en los demás artistas que analiza, pues es ella como el foro que ilumina la generación y la comprensión de una obra. Leonardo también le revelará el *método* que ha hecho posible su creación. Valéry encontrará en él los elementos y procedimientos formales que están en el origen del acto de construir. Este método leonardiano, Valéry nunca lo abandonará y será el punto de partida de su concepción de análisis de la creación artística: una obra será vista siempre y ante todo, bajo su aspecto formal; su estudio se presentará al espíritu del hombre como un problema de relaciones formales que ha de ser resuelto.

En la "Introduction a la méthode" Valéry mismo revelará su *método de crítica y de análisis* Este poeta tiene una manera particular y muy personal de compenetrarse con su objeto. Analizar para él es entrar en diálogo con el artista, es avivarlo con sus propias dificultades y preocupaciones, con la esperanza de llegar mediante este proceso a esclarecer la obra. Valéry prefiere este método de análisis por vías internas y matizado por aproximaciones personales con el objeto, que otro, externo, de circunstancias y biografías. Para Valéry, sólo podemos conocer a los demás a través de nosotros mismos. El hombre encuentra en su propio espíritu los elementos y afinidades para poder construir su obra e interrogarse con ella a medida que la crea. Este método *antibiográfico* y que procede a la *construcción* de su obra, Maurice Bémol lo resume en su libro, *La méthode critique de Paul Valéry*, diciendo que es subjetivo y personal, imaginativo e hipotético, cuyo resorte interno yace en un enfoque netamente psicológico que intuye gracias a las afinidades que se van creando y ahondando entre el crítico y la obra que éste analiza. (2).

En esta "Introduction à la méthode", Valéry plantea el *problema Leonardo*, problema que constituye un reto al hombre moderno que ha perdido el sentido de lo universal; problema que ocupa la mente inquieta y ambiciosa del joven Valéry, ansioso por lograr esa altura – la visión leonardiana– y hacer suyo el método del Maestro. La "Introduction à la méthode" (1894–95) también aparece en un momento crítico de la vida de su autor, quien hacía poco se había entregado al silencio poético y al abandono de la literatura, como consecuencia de una crisis afectiva e intelectual sufrida en Génova (1892). La "Introduction à la méthode" vino a ser la manifestación de una gestación interna de problemas acerca del acto creador que preocupaban a Valéry, y la figura de Leonardo, a la vez que fue una fuente de estudio, sirvió también de pretexto para buscar a través de ella su propio método.

2. LA CONSTRUCCION DEL LEONARDO DE VALERY

Cuando a Valery se le pidió un ensayo sobre Leonardo, su preocupación fue grande: el tema le interesaba, pero una figura como la de Leonardo le abrumaba por su complejidad. Admiraba a Leonardo; esta admiración venía a secundar otra anterior, la sentida por el escritor norteamericano Edgar A. Poe. Veía a Leonardo como el "personaje principal de esta Comedia Intelectual que hasta ahora no había encontrado a su poeta" (3). Valéry quiere tornarse en el aedo de esta Comedia, que para él sería más hermosa que *La Comedia Humana* o que *La Divina Comedia*.

Valéry decide *construir* su personaje en vez de *vivirlo*, pues el Leonardo de la Historia no le interesaba, (4). Para Valéry, lo más verdadero de un individuo es su *posible* (5), es decir, el ser que yace silenciosamente en el interior y que un momento feliz despertará al ejercicio y cumplimiento de sus facultades. El irá, pues, en busca del "posible" de un Leonardo o de los "posibles" de Leonardo, que la Historia y las circunstancias externas de su obra apenas dejan vislumbrar.

Cuando Valéry estudia esta figura, le asombran la cantidad y la diversidad de creaciones del Maestro de Vinci. Leonardo se mueve con propiedad absoluta en los mundos de la ciencia y del arte que para él constituyen un solo universo. Valéry quisiera

desentrañar el secreto de esta mente privilegiada y por eso exclama:

> "De ce front chargé de couronnes, je rêvais seulement à l'*amande*" (6).

Las creaciones y producciones del artista no le interesaban tanto como el *genio* que se escondía y brillaba detrás de ellas. Valéry sabe que las obras de Leonardo no son más que los desechos abandonados de un gran juego que el artista recrea en su interior. (7). Valéry quiere penetrar y conocer las reglas de este juego, para recorrer y reconstruir el itinerario intelectual del Maestro, y poder llegar a esa maestría perfecta de sí que refleja e ilumina su obra. Por qué Valéry sólo sueña con escudriñar ese fuero interno de Leonardo? El mismo responde a esta pregunta cuando dice:

> "J'avais la manie de n'aimer que le fonctionnement des êtres, et dans leurs oeuvres, que leur génération". (8).

Para Valéry, el esclarecimiento del proceso creativo no yace en las obras —que él considera muertas— sino en su *generación*, en su gestación. La génesis de una obra nos aclara más su secreto que el producto terminado y acabado de ella. En esta idea, al parecer tan sencilla, encontramos la clave de su método crítico que constituye la base de su análisis del acto creador y la fuerza de su crítica literaria.

La obra de arte será siempre concebida por Valéry en su proceso activo y evolutivo de formación. La obra del espíritu no existe sino en acto; fuera de este acto lo que queda no es más que un objeto frío y a veces incomprensible. (9). A este convencimiento responden las preguntas que inquietan a Valéry cuando emprende éste el análisis de una obra o de un autor: Qué puede hacer un hombre? (10). Cómo ha construido lo que ha creado? Cuál es el secreto de su poder? Cómo puede uno representarse su espíritu y recorrer su itinerario creativo? Cómo puede uno llegar a crear y construir como él lo ha hecho? Todas estas preguntas en el fondo no son más que variaciones de esa afirmación temprana de Valéry en la "Introduction à la méthode". Todo su análisis de la creación artística quedará concentrado en ese momento único que se juega y se activa paulatinamente entre artista y materia, cuando aquél toma los útiles de su oficio y emprende la lucha con y contra la materia informe que yace frente a él.

Valéry sabe que este enfoque analítico no es nada fácil. Es mucho más sencillo hacer la biografía exterior y circunstancial de una obra que su reconstrucción interna y la de sus "posibles". Esta insistencia de nuestro poeta sobre la generación rompe con toda una tradición de método crítico que se había destinado al análisis de la obra como producto ya una vez terminado. Dicha tradición veía al hombre como "causa" y no como "efecto" de la obra:

> "Toute la critique est dominée par ce principe suranné: L'homme est *cause* de l'oeuvre, —comme le criminel aux yeux de la loi est *cause* du crime. Ils en sont bien plutôt l'*effet*" (11).

Para Valéry, todo hombre está en vía de construcción, y es precisamente durante el acto de construcción y en el proceso creativo que él se hace. El acto creador forma al hombre y opera en él una creación segunda, más preciosa que la primera de su obra; y es por eso, que Valéry puede afirmar que el artista es más bien el "efecto" y no la "causa" de la obra.

Este análisis de la generación de una obra es poco aceptado por los mismos artistas, quienes, en vez de realizarlo, parece más bien que lo soslayan. Valéry explica bien este sentimiento diciendo que un análisis que insiste sobre el proceso de reconstrucción de una obra, exige mucho valor de la parte del artista, por lo que éste debe abandonar todos los

epítetos laudatorios, toda idea de superioridad y manía de grandeza, para llegar a descubrir la relatividad bajo la aparente perfección (12).

Cómo procede, pues, Valéry a la reconstrucción de su Leonardo? El dice que es preciso *imaginarlo* e imaginarlo excluyendo todos los detalles exteriores de su vida:

"Donc, ni maîtresses, ni créanciers, ni anecdotes, ni aventures" (13). El Leonardo que emerge en esta creación es un ser teórico, pero que en cierta forma representa nuestra propia capacidad de "reconstrucción" de su figura y de su obra. En todo momento este Leonardo se ve animado por las propias preocupaciones del joven:

> "Je lui prêtais des difficultés qui me hantaient dans ce temps–là, comme s'il les eût rencontrées et surmontées" (14).

Leonardo es el maestro y Valéry el discípulo; entre los dos se empieza a avivar la misma partida que se juega entre el artista y su obra; Valéry no difiere del escultor, ni del pintor, ni del arquitecto en este acto constructor. Su creación leonardiana conlleva el mismo drama y la misma agotadora tensión que sufre el artista frente a la materia informe de su obra. Valéry se enamora de este acto, acto que es agonía y oscuridad, pues la forma futura sólo se adivina y se palpa a medida que se crea. La creación de su Maestro de Vinci es suya, personalísima –como toda obra de Valéry– y reveladora de su método genésico.

Valéry emite su propio *juicio* acerca de esta manera de "construir" su personaje: "Cela était faux, mais vivant" (15). Su Leonardo sobrepasó al Leonardo de la Historia y de los eruditos del Arte. Se diría que casi no tienen nada en común. Valéry fue criticado por esta osadía. Pero él sabe que es con nuestro propio ser como podemos mejor juzgar al artista y a su obra; y que esta vía interna que busca afinidades con el objeto estudiado es más segura que una exterior e impersonal de recopilación de accidentes:

> Il faut se mettre sciemment à la place de l'être qui nous occupe... et quel autre que nous–mêmes peut répondre quand nous appelons un *esprit*? On ne trouve jamais qu'en soi C'est notre propre fonctionnement qui *seul*, peut nous apprendre quelque chose sur toute chose... C'est avec notre propre substance que nous imaginons et que nous formons une pierre, une plante, un mouvement, un *objet*; une image quelconque n'est peut–être qu'un commencement de nous–mêmes (16).

Aquí se encuentra un nuevo apoyo y justificación de su método. Es con toda nuestra persona que se reacciona y que se enfrenta uno a una obra. Cuerpo y espíritu se comprometen en esta tarea. Aquí se ve esbozado el tema caro de Valéry que luego desarrollará ampliamente en su obra: el de los intercambios armoniosos y sutiles entre cuerpo y espíritu en el acto de construir. (17). El artista sufre en su interior estas correspondencias delicadas y desea que se reproduzcan en el alma del espectador.

En el caso de Valéry, vemos que el poeta aporta toda su "sustancia" en el momento de construir. Esta sustancia está hecha de preguntas y problemas que se han erguido imperiosos en su espíritu buscando un esclarecimiento. A medida que Valéry va prosiguiendo en su trabajo, llega a sobreponer, la mayor parte de las veces, las dificultades inherentes en el proceso de análisis y construcción de su obra. En esta tarea, "el éxito es muy dudoso, pero el trabajo no es ingrato" (18). Durante el esfuerzo de elucidación, otras preguntas vienen a interponerse ante su espíritu. Por eso es que Valéry nunca llega a agotar la fuente de un tema y puede volver a tomarlo para descubrir nuevas variaciones. Con Valéry se asiste a una génesis intelectual incesante. En su obra se experimenta una riqueza de profundidad, pues es todo el valerismo el que forma su "sustancia", y donde el juego de metamorfosis que lo caracteriza, obedece a su espíritu siempre inquieto y curioso.

Para retornar de nuevo a la figura de Leonardo, se puede comprender fácilmente por qué este Maestro llegó a ser uno de los primeros portavoces del valerismo, y lo logró justamente en aquello que llegaría a ser el sello característico de Valéry: "La conciencia en el acto creador".

3. LEONARDO REVELADOR DEL SECRETO DE LA CREACION ARTISTICA

Qué es crear? Qué implica este acto? Por qué Leonardo es creador en tantos campos tan diversos y al parecer opuestos entre sí? Qué le permite moverse con tanta facilidad entre los mundos de la ciencia y del arte? Cuál es su secreto?

Ya se ha definido el método crítico de Valéry y se ha expuesto la manera como prosiguió en la construcción de su personaje. Ahora brilla "l'amande" de Leonardo y queda su secreto por revelar. Valéry procede a su conquista porque sabe que le descubrirá el mundo complejo de la creación artística, con sus leyes y relaciones intrincadas que lo forman. Quién es este Leonardo? En realidad Valéry llama *hombre* y *Leonardo* a aquello que es representativo del "poder del espíritu" (19). Leonardo es el prototipo de todos los posibles de un espíritu. Qué caracteriza a este espíritu? La *universalidad*; el Maestro de Vinci todo lo orienta a lo universal y al rigor extremo (20). Su divisa *hostinato rigore* es característica del temple con que obstinadamente atacó todos los problemas de la creación. También Leonardo es poseedor de una *lógica interna* que le permite entregarse a gran cantidad de actividades intelectuales y desplazarse con aparente facilidad de un universo creativo a otro. En presencia de esta figura, Valéry empieza a plantearse los problemas que la creación artística conlleva y que él comprueba que han sido resueltos ya por el gran Maestro. A continuación se verán los diferentes ángulos que el planteamiento de la creación artística cobra a la sombra de Leonardo.

Qué hay en el origen del acto creador? Qué es lo que precede al acto creador? Valéry, analizando los millares de notas diseminadas en los cuadernos de Leonardo y que figuran allí como "sombra de sus creaciones futuras" (21), llega al convencimiento de que en el origen del acto creador hay un *drama*. Toda creación presupone un drama que está formado por la actividad mental del espíritu, por la presencia sensible del cuerpo ante él, por las intrusiones del mundo externo en él. Esta vida interior se encuentra, pues, sujeta a una actividad y a una sucesión de fenómenos, que se podría suponer que ella también posee sus leyes como las tiene el mundo físico y natural. El espíritu busca una similitud con este mundo físico para explicarse por vías análogas su funcionamiento. Pero sucede que es imposible este tipo de comparación, puesto que toda analogía que pueda establecerse entre la vida del espíritu y la del universo, no puede ser mas que aproximativa y parcial. El mundo de estas relaciones es inmenso y variable. Nunca se podrá llegar a formar una imagen total de la vida intelectual a partir de aquella de la materia. Sin embargo, el espíritu persigue en su interior el deseo de descubrir su funcionamiento. Los términos "genio" e "inspiración" no pueden seguir explicando su actividad creadora. Este proceso tiene su secuencia y su *duración*. Las creaciones del hombre se inscriben dentro de un continuo y poseen una herencia. Este es el secreto sobre la creación artística que descubre Leonardo. Los momentos creativos en la vida de un artista están relacionados entre sí; estos momentos que algunos consideran fugaces y espontáneos, Leonardo los somete a una duración. Las múltiples reflexiones de sus manuscritos y la constante confrontación, modificación y asociación de ideas a que sometió toda su actividad mental, dan testimonio de esta continuidad y de este deseo de permanecer siempre atento a ella, haciendo frente al funcionamiento de su espíritu. Gracias a este convencimiento y a la obstinación con que practicó la vigilancia de la propia vida de su espíritu, pudo Leonardo llegar a establecer *relaciones* entre las cosas cuya "ley de continuidad" (22) se nos escapa. Aquí está el secreto de la lógica interna que él posee, y por eso es que el

Maestro, en un instante de feliz vivencia y realización de este principio, pudo llegar a exclamar:

"Facil cosa è farsi universale" (23)

Valéry aprende, pues, de Leonardo esta lección: la creación artística tiene una gestación interna, secreta y forma parte intrínseca del funcionamiento mental del artista; ella deja de ser una obra arrojada al azar en un momento feliz, debido a la acción benevolente de las musas. El creador debe permanecer atento y en vigilia de su propia actividad creadora para poder alcanzar esa altura y visión leonardiana que le ha permitido encontrar las relaciones entre las partes antes incoherentes y dispersas de su universo. Dicho en otras palabras, de lo que se trata es de alcanzar una "*conciencia de las operaciones de la mente*" (24) –lógica desconocida por muchos– y de hacer de este modo de conciencia un hábito. Las consecuencias de este descubrimiento acerca de la naturaleza del acto creador darán fruto durante toda la actividad creadora de Valéry. El acto creador que antes había sido rodeado de misterio, Valéry lo proclamará consciente de sí mismo. El espíritu del artista que antes había sido relegado al papel de un agente pasivo, trasmisor de los dioses, Valéry lo convierte en *instrumento* activo y consciente de sus operaciones.

El artista concebido como instrumento está sujeto a un continuo *perfeccionamiento*. Fuera de la conciencia en las operaciones del espíritu se le exige la *precisión*. Esto implica el desarrollo al máximo de sus dones analíticos, pues cada parte de su creación ha de ser estudiada y conocida a fondo. En Leonardo, por ejemplo, una creación pictórica es un medio de conocimiento a traves del cual profundiza todas las ciencias que concurren en su construcción. Una obra suya estará siempre precedida por una serie de estudios donde él busca perfeccionar sus conocimientos de geometría, dinámica, geología, fisiología:

> Peindre pour Léonard est une opération qui requiert toutes les connaissances, et presque toutes les techniques: géometrie, dynamique, géologie, physiologie.
> Un personnage est une synthèse de recherches qui vont de la dissection à la psychologie. (25).

La obra de arte se torna, pues, en un *vehículo de conocimientos*, de perfeccionamiento y disciplina de sí; dejando de ser una "eliminación" de las emociones del artista. (26). Valéry refiriéndose a las obras de aquellos artistas que buscan una catarsis a través de ellas, dice que estas obras pueden conmovernos, impresionarnos, pero nunca edificarnos:

> Il est des auteurs, et non des moins célèbres, dont les oeuvres ne sont qu'*élimination* de leurs émotions. Elles peuvent *toucher:* mais non *édifier* ceux qui les produisent. Ils n'apprennent pas en les faisant, à faire ce qu'ils ignoraient, à être ce qu'il n'étaient pas. (27).

El acto creador debe enseñar al hombre a hacer lo que antes ignoraba, y debe ayudarlo a ser lo que antes no era. En este proceso creativo, las *revelaciones* que el artista pueda recibir, no son más que eventos de un cierto orden que hay que interpretar. Inclusive, las *intuiciones* más felices que pueda presentir el artista en su interior, han de pasar por una crítica severa, pues el mérito no está en recibir dichas sensaciones –todos las recibimos– sino en discutirlas y evaluarlas (28).

Según Valèry, la creación artística es un medio de perfeccionamiento de nosotros mismos. El hombre al crear se hace. Aquí, en estos ensayos sobre Leonardo se encuentran unos de los pasajes más hermosos de la obra valeriana donde se eleva el himno a la acción creadora como medio de realización y ennoblecimiento del hombre. En esta concepción del artista se halla la base de la exigencia que proclama Valèry siempre al inicio del acto creador: el artista debe ser consciente y conocedor de los elementos y materiales de su oficio y debe, por lo tanto, someterse a un continuo ejercicio para perfeccionar su conocimiento de ellos. Valèry prefiere las obras que han sido el resultado de esta disciplina y maestría, a las producidas inconscientemente y debidas al azar:

> Je puis dire... que je ne mettais rien au–dessus de la conscience; j'aurais donné bien des chefs–d' oeuvre que je croyais irréflechis pour une page visiblement gouvernée (29).

El verdadero creador, un Leonardo, por ejemplo, emerge según esta concepción como aquel que ha logrado construir una obra poseyendo un dominio absoluto –tanto congnoscitivo como expresivo– de los elementos de su creación.

* * *

En el proceso creativo, el artista no se encuentra solo ni crea en el vacío. En su actividad cuenta con la ayuda del *mundo externo*. El toma del mundo que le rodea todos los elementos de su creación. Leonardo está en continuo contacto con la naturaleza. Entre él y ella no hay un abismo. Leonardo conoce esta naturaleza que continuamente se está relacionando con la vida orgánica e intelectiva de sus creaciones. Pero estos elementos del mundo exterior, el artista no los encuentra ordenados, ni en combinaciones regulares y armoniosas. El ha de extraerlos y relacionarlos entre sí. Todos han de pasar por el *juicio* del creador, que los somete a prueba antes de permitir que ellos formen parte de su obra. Así, toda creación queda continuamente sometida a un control severo, donde el artista ejerce de lleno sus facultades en una dinámica de *análisis* primero de elementos, y *síntesis* final de actitudes del creador frente a la armonía que él ha de establecer entre aquellos elementos. El "genio", según Valéry, llega a ser esencialmente un acto de discernimiento, donde el artista ha logrado percibir con justeza la red inextrincable de relaciones formales que han de regir en una obra. En este juicio que todo artista debe admitir sobre los elementos de su obra, Valéry critica severamente a aquellos que sólo ven y se rigen por las vías abstractas del intelecto (30). Proceden a la construcción de sus obras usando como único guía el de los conceptos y teorías ya establecidos, en vez de reaccionar como hombres completos frente a sus obras. El verdadero artista –Leonardo– es aquel calificador de la naturaleza que en su discernimiento pone en ejercicio todas sus facultades. Tanto su cuerpo como su espíritu le brindan los medios para seguir relacionándose con el mundo externo que le rodea; y en la unión íntima entre ellos, nace el juicio que emite sobre el acto creador.

El artista, una vez que ha adquirido una maestría congnoscitiva y expresiva de su oficio, y que ha logrado formar una unión íntima de cuerpo y espíritu con la naturaleza, lo que ahora en adelante hace, en sus demás creaciones, es sencillamente "agrandar sus funciones" (31). Su "saber" se torna en "poder":

> Le *savoir* n'est pas tout pour lui; peut–être ne lui est–il qu'un moyen... Savoir ne suffit point à cette nature nombreuse et volontaire; c'est le *pouvoir* qui lui importe. Il ne sépare point le comprendre du créer (32).

Su poder es un poder de transformaciones, puesto que torna en problema creativo

todo aquello que cae bajo su mirada. Su visión no puede sufrir la infinidad de lo particular y de lo discontinuo; está siempre gestando relaciones y buscando *combinaciones regulares* entre las formas dispersas del universo. Ante su poder, "el mundo se deja reducir aquí y allá a elementos inteligibles" (33). Este héroe tiene para Valéry el sentido extraordinario de la simetría (34). En esto consiste su universalidad. Su espíritu se vuelve esencialmente "simbolista" en el sentido de que se constituye en el guardián de una vasta colección de formas:

> Il garde, cet esprit *symbolique*, la plus vaste collection de formes, un trésor toujours clair des attitudes de la nature, une puissance toujours imminente et qui grandit selon l'extension de son domaine (35).

Leonardo juega con la creación entera!

4. LEONARDO Y EL TEMA DE LA CONSTRUCCION

En la parte final de la "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" Valéry identifica claramente el acto creador con el acto de construcción. Leonardo aparece como el constructor por excelencia. La arquitectura ostenta entre las artes el primer puesto, por tener el problema de composición más complejo, debiendo relacionar y armonizar entre sí elementos de naturaleza tan variada.

Construir, dice Valéry, existe entre un proyecto o una visión determinada y los elementos que se han escogido; (36) *visión* y *método*: los dos ejes sobre los cuales toda obra se construye. En la construcción, dice Valéry, un orden se superpone a otro. Lo asombroso de este ordenamiento es que el artista, a medida que lo crea, siente la impresión de justeza y de consistencia entre los elementos que él reúne, y que antes parecían irreductibles, ofreciendo toda resistencia a una armonización (37). El artista pareciera ser dueño, durante este proceso, de un poder cuyo resorte interno él ignora, pero que le ha permitido detectar la afinidad secreta que podía existir entre las partes de su obra (38). Su obra hace pensar en una "común medida" de términos puestos en obra y en un "principio" que los unifica. En el momento de crear, el artista pareciera que tomara conciencia de este "principio" y su creación viene a ser como el lugar de encuentro de esta ley de continuidad. Esto es lo que Valéry llama "el postulado psíquico de la continuidad" (39) que caracteriza al espiritu universal que busca encontrar afinidades entre los elementos dispersos del universo.

Valéry habla también de dos procesos: el de abstracción y el de inducción que son propios de la construcción y de la comprensión de una obra. Valéry afirma que es por un proceso de *abstracción* que la obra de arte se construye (40). El artista continuamente está haciendo abstracción de los elementos del mundo exterior. Análogamente, es por un proceso de *inducción* que una obra de arte se aprecia (41). Según Valéry el método más seguro para juzgar una pintura, por ejemplo, es el de no querer reconocer nada en un principio, para poder hacer paso a paso la serie de inducciones que necesita la presencia simultánea de manchas coloreadas, y poder elevarse, de metáfora en metáfora, de suposición en suposición, a la inteligencia del objeto (42). Lo mismo ocurre con la apreciación de la poesía. Ella debe estudiarse primero como pura sonoridad, debe leerse y releerse como una especie de música, sin introducir un significado en la dicción, hasta que no se haya aprehendido bien su sistema de sonidos (43).

Al decir Valéry que toda obra viene a ser el resultado de un proceso de abstracción, queda *la creación artística* planteada como un *problema* que permite el *esclarecimiento gradual*. La generación de una obra se aleja de esa penumbra de incertidumbre con que antes se la rodeaba, y la obra, una vez terminada, deja de esfumarse y desvanecerse ante la proximidad de una crítica que quiere ser muy analítica de ella.

Valéry, comentando el epíteto "misteriosa" con que la crítica ha calificado la sonrisa de *La Gioconda*, dice que ésta ha sido el resultado final y feliz de una tenacidad y sagacidad metódicas:

> Ce n'est pas d'imprécises observations et de signes arbitraires que se servait Léonard. La Joconde n'eût jamais été faite. Une sagacité perpetuelle le guidait (44).
> Il sait de quoi se fait un sourire... (45).

Refiriéndose también a *La Ultima Cena del Maestro* Valéry dice que allí todo su misterio y profundidad provienen de una geometría y de una simetría bien aplicadas:

> Le mystére, s'il y en a un, est celui de savoir comment nous jugeons mystérieuses de telles combinaisons; et celui–là, je crains, peut être éclairci (46).

La construcción y la comprensión de una obra aparecen al final de la "Introduction à la méthode" como un *problema de rendimiento*, problema donde entran en juego dos cosas: primero, *la naturaleza propia de los elementos* que se han escogido –y no la privada o secreta que pueda atribuirles su creador– y segundo, *el ojo del espectador*:

> Ce qu'on appelle une *réalisation* est un problème de rendement dans lequel n'entre à aucun degré le sens particulier, la clef que chaque auteur attribue à ses matériaux, mais seulement la nature de ces matériaux et l'esprit du public (47).

Valéry cita al escritor norteamericano Edgar A. Poe como aquél que comprendió mejor que nadie esta esencia del acto creador. Poe llegó por medio del análisis frío a desmantelar la confusión y la tempestad poética que rodeaban a la creación artística en el siglo XIX. Según una nueva concepción del acto creador –inspirada en Leonardo y en Poe– todo desplazamiento de elementos que hace el artista al momento de crear, queda sujeto a una doble dependencia de leyes por un lado, de apropiación particular de ellas por otro. Esta apropiación de leyes, dice Valéry, el artista la define de antemano en vista de una categoría prevista de espectadores a los cuales la obra se dirige:

> L'oeuvre d'art devient une machine destinée à exciter et à combiner les formations individuelles de ces esprits (48).

Así, la obra de arte viene a ser, en análisis final, una "mecánica" destinada a producir un *efecto*, y Leonardo aparece para Valéry como aquel que se dedicó a profundizar dicha mecánica. Artista y obra quedan despojadas del mito y del misterio con que antes se les rodeaba, para quedar desnudos ante el ojo crítico y consciente del constructor y del espectador.

A través de este estudio de Valéry sobre Leonardo y el problema de la creación artística, se ha visto a un hombre que ha aplicado en su análisis el *intus–lectio*, la lectura interna de la inteligencia sobre el espíritu del Maestro; que ha captado a Leonardo en el mismo momento de crear –Léonard léonardant– como dice Jean Guitton (49). El acto viviente de Da Vinci del hacer y fabricar es el que le ha deslumbrado, queriendo comprender a través de él, el sistema generativo y evolutivo del pensamiento humano y el de su actividad creadora. Leonardo figuró desde este primer ensayo de la "Introduction à la méthode" como su ideal permanente:

... éste fue la fuente innegable de su consistencia espiritual. Lo estudió, lo valorizó y lo difundió con prodigalidad y con sapiencia. En efecto, si comparamos la filosofía de uno y otro, hallaremos grandes y manifiestas afinidades: La intuición definitiva que presidió la actividad existencial y la que le confirió sentido, podría resumirse en esto: Leonardo da Vinci, no logrando percibir en el mundo la realización de plan ideal alguno, comprendiendo que el mundo sólo era el resultado del equilibrio de fuerzas cambiantes, dedujo que el orden depende del hacer personal que del contemplar, y de ahí vino que se entregara a inventar y a crear mediante el arte. El mismo propósito consumió la existencia de Valéry (5).

CITAS

1. Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*, Vol. II: *Paul Valéry Oeuvres*, ed. Jean Hytier (2 vols.; Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962) p. 92.
2. Maurice Bémol, *La méthode critique de Paul Valéry* (Paris: Libraire Nizet, 1960), pp. 39-46.
3. Valéry, "Note et Digression", *Variété*, Vol. I: *Paul Valéry Oeuvres*, p. 1201.
4. Valéry, "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", *Variété*, Vol. I, p. 1156.
5. Valéry, "Note et Digression", *Variété*, Vol. I. pp. 1203–04.
6. *Ibid.*, p. 1204.
7. "Introduction à la méthode", *Variété*, Vol.I. p.1155.
8. "Note et Digression", *Variété*, Vol. I, p.1204.
9. Valéry, "Premiére leçon du cours de poétique", *Variété*, Vol. I, p. 1349.
10. La clásica pregunta que hace el personaje creado por Valéry, Edmond Teste: "Que peut un homme? " en "La soirée avec Monsieur Teste", *Monsieur Teste*, Vol. II, p. 23.
11. "Note et Digression", *Variété*, Vol. I. p.1231.
12. "Introduction à la méthode", *Variété*, Vol. I, p.1157.
13. "Note et Digression", *Variété*, Vol. I, p.1231.
14. *Ibid.*, p.1232.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, pp. 1232–33.
17. En el diálogo, *Eupalinos ou l'Architecte*, donde Valéry lleva a su plena madurez las ideas de la "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci", hay un pasaje hermoso donde Eupalinos, invocado por Phèdre, habla de la unión íntima entre cuerpo y espíritu en la creación artística; Vol. II, pp. 99–100.
18. "Note et Digression", *Variété*, Vol. I, p.1231.
19. "Introduction à la méthode", *Variété*, p.1155.
20. *Ibid.*
21. *Ibid.* p.1158.
22. *Ibid.*, p. 1160.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*
25. "Léonard et les philosophes", *Variété*, Vol. I, p.1259.
26. "Note et Digression", *Variété*, p. 1206.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*, pp. 1207–08.
29. *Ibid.*, p. 1206.
30. "Introduction à la méthode", *Variété*, Vol. I, p. 1165.
31. *Ibid.*, p. 1171.
32. "Leónard et les philosophes", *Variété*, Vol. I, p. 1252.
33. "Introduction à la méthode", *Variété*, Vol. I, p. 1174.
34. *Ibid.*, p. 1175.
35. *Ibid.*
36. "Introduction à la méthode", *Variété*, Vol. I p. 1182.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*
39. *Ibid.*, p. 1183.
40. *Ibid.*, p. 1185.
41. *Ibid.*, pp. 1185–86.
42. *Ibid.*, p. 1186.
43. *Ibid*
44. *Ibid.*, p. 1187.
45. *Ibid.*, p. 1175.
46. *Ibid.*, p. 1187.
47. *Ibid.*, p. 1197.
48. *Ibid.*, p. 1198.
49. Jean Guitton, "L'ordinateur: un instrumet valéryen", *Nouvelles Littéraires* (Paris), Octubre 19, 1971, p.6.
50. Teodoro Olarte, "Paul Valéry", *La Nación* (San José, Costa Rica), Octubre 14, 1971, p. 15

BIBLIOGRAFIA

BEMOL, MAURICE. *La Méthode critique de Paul Valéry.* Paris: Libraire Nizet, 1960.

BILEN, MAX, "Introduction à la méthode de Paul Valéry", *Europe: Centenaire de Paul Valéry, 49e* année, No. 507 (Juillet, 1971), 22–37.

CHARPIER, JACQUES. *Essai sur Paul Valéry.* Paris: Pierre Seghers, 1956.

ELIOT, T.S. "Leçon de Valéry", *Paul Valéry vivant.* Marseilles: Cahiers du Sud, 1946.

GUITTON, JEAN. "L'ordinateur: un instrument valéryen", *Nouvelles Littéraire* (Paris). Octubre 19, 1971.

LA ROCHEFOUCAULD, EDMEE. *Paul Valéry.* París: Editions Universitaires, Classiques du XX siécle, 1954.

OLARTE, TEODORO, "Paul Valéry", *La Nación* (San José, Costa Rica), Octubre 14, 1971.

PELMONT, RAOUL. *Paul Valéry et les Beaux–Arts.* Massachusetts, Cambridge: Harvard University Press, 1949.

VALERY, PAUL. *Dialogues.* Vol. II: *Paul Valéry Oeuvres.* Edition établie par Jean Hytier.
Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

_____ *Monsieur Teste.* Vol II: *Paul Valéry Oeuvres.* Paris Ed. Gallimard, 1962.

_____ *VARIETE.* Vol. I: *Paul Valéry Oeuvres.* Paris: Ed. Gallimard, 1962.

EN TORNO A CARPENTIER

Lic. Manuel Picado Gómez *

Este estudio tiene como finalidad hacer una introducción al mundo narrativo del escritor cubano Alejo Carpentier. Para lograr nuestro empeño vamos a distinguir dos partes en la exposición. Primero, una pequeña noticia sobre el autor y su pensamiento y posteriormente una mirada a su obra, con la intención de llegar a la unidad de sentido que organiza el cosmos literario.

Si bien nuestro interés se dirige a la obra y no a su creador, la personalidad literaria de Alejo Carpentier y la avidez de todo indicio que oriente a través de su mundo narrativo, justifican el procedimiento.

Una alusión biográfica del escritor resulta creadora de fundadas expectativas. Ya en su nacimiento se conjugan diversos factores: Carpentier nació en Cuba en 1904, en un hogar formado por un francés, arquitecto y aficionado a la música, y una rusa profesora de idiomas. Las vertientes culturales que coinciden en sus primeros años después, cobrarán vigencia gracias a los incontables viajes. De niño, por ejemplo, viaja a Europa; adulto vivirá once años en Francia y catorce en Venezuela.

A las más variadas actividades e intereses se acerca el escritor: estudia arquitectura, musicología, historia del arte, practica el periodismo, el cine y la radiodifusión, participa en movimientos de vanguardia en que se asocia a figuras como Pablo Picasso y André Breton; junto con Nicolás Guillén, César Vallejo y otros se suma a movimientos políticos de izquierda e incluso en 1927 permanece varios meses en la cárcel.

Esta breve relación de datos biográficos indica que nos hallamos ante un escritor cuya materia narrable cuenta con gran riqueza de perspectivas.

Al acercarse el lector a los escritos de Alejo Carpentier saltan a la vista dos hechos. El escritor es fundamentalmente un creador de narraciones y como tal de un volumen relativamente exiguo. Además, y en viva conexión con sus relatos, Carpentier es ensayista. Efectivamente en él al igual que en Sábato, Fuentes y otros grandes de la novela hispanoamericana de hoy, conviven el creador y el pensador, el artista y el hombre que reflexiona sobre el arte. Por eso la personalidad literaria que configura Alejo Carpentier, así como el grueso de los novelistas contemporáneos, está muy lejos de esa imagen romántica del escritor que forja su obra a la luz de una súbita e inexplicable iluminación, así como del que centra su empeño en una observación e inventario de lo exclusivamente local y circundante. Estamos, pues, ante el creador riguroso, ante el narrador dueño de una teoría y una praxis artísticas.

Comprobémoslo en una afirmación del escritor:

> "Quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa" (1).

---

* Profesor de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

La nueva imagen del creador contemporáneo, ofrecida con rasgos paradigmáticos en Carpentier, exige una actitud diferente del público. Su arte es indagación sin límites ni prejuicios y por eso convoca a un lector necesariamente dispuesto a asumir un problema. Su literatura se debe a una honda problemática y no a una solución; de ahí que antes que comprometida, la obra de Carpentier resulte comprometedora. Para entrar en este universo, resulta indispensable estar dispuesto a recibir un mundo agobiante por su simple presencia e inquietante por el debate nunca resuelto que despliega. Refiriéndose a la novela picaresca, el autor ha expresado su idea de la función novelística y con ello pone en guardia al lector:

> "La picaresca española (...) cumplía con su función cabal de novelística, que consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar "placer estético a los lectores", para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas -modo de-conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor" (2).

Alejo Carpentier inscribe su quehacer en un orden de preocupaciones literarias y extraliterarias de alcances profundos y renovadores, junto con el aporte de Asturias, Rulfo, García Márquez y otros, del género narrativo en Hispanoamérica. Ese orden de preocupaciones lo entrega el autor básicamente en su libro de ensayos *Tientos y Diferencias* y en el prólogo a la novela *El reino de este mundo.*

Clave del pensamiento de Alejo Carpentier y por extensión, de su tarea artística, es el continente americano. Si bien basta con recordar a Andrés Bello para saber que este afán es tan viejo como nuestra literatura, nos hallamos con un vuelco de enriquecedora novedad en el deseo y logro carpenterianos. Porque se trata ahora de un nuevo programa americanista, de una visión del continente imbricada en lo universal o, como dice el mismo escritor, de "un concepto ecuménico" de lo americano. Dice Carpentier en un ensayo sobre la problemática de la novela hispanoamericana:

> "No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras —aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por vías del contraste y las diferencias" (3).

El cubano se propone entonces una realidad literaria que despliegue lo americano universal, una mostración del hombre americano y del americano en cuanto hombre. Su obra ilumina de este modo aspectos escondidos de la realidad del continente y en último caso de la condición humana.

Con la obra de Carpentier y de la nueva narrativa lo particular americano y lo universal humano guadarán un nuevo tipo de relación en la cual ambas dimensiones no entran en conflicto, sino que más bien se fecundan y suponen. "La novela —dice Carpentier— se ha convertido en un medio de exploración de ciertas colectividades y un vínculo entre lo particular y lo universal" (4).

La constante americana del pensamiento y del cosmos literario de Carpentier procede de una innovadora apreciación de nuestra realidad. El nuevo modo de ver las cosas organiza gran parte de la producción literaria hispanoamericana desde hace unas tres décadas y la separa radicalmente de otros modos de hacer narraciones. Esta separación no sólo es evidente, sino que, al menos en el caso del escritor cubano, es premeditada:

> "Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista—tipicista—vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendente de las cosas" (5).

América en la postura del escritor cubano, y en general del novelista hispanoamericano de hoy, es el espacio compendio de tres milenios de cultura, el sitio de las múltiples e inagotables posibilidades y revelaciones, el punto donde confluyen las latitudes más diversas del tiempo y del espacio.

Esta convicción claramente se expresa en *Los Pasos Perdidos*, novela en la que se da el despliegue progresivo del Nuevo Mundo gracias al encuentro que de él hace un personaje que viaja desde una gran metrópoli europea o norteamericana. Dice el narrador– protagonista:

> "Porque aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los de la historia malaxara en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta" (6).

Esta nueva apreciación de la realidad y de lo americano se resuelve en el concepto de lo real maravilloso y la dirección literaria que a partir de aquí se organiza es el realismo mágico. Justamente en el prólogo a *El reino de este mundo* termina Carpentier afirmando en interrogación retórica: " ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real–maravilloso? ".

La misma convicción hallamos cabalmente interpretada en un pensamiento de Gabriel García Márquez. De paso se refuerza con esto la idea ya sugerida de que nuestro continente está especialmente favorecido por la presencia de lo maravilloso. Dice el autor de *Cien años de soledad*:

> "Aquí entramos en paradojas: la irrealidad de América Latina es una cosa tan real y tan cotidiana que está totalmente confundida con lo que se entiende por realidad" (7)

La nueva óptica usada por los novelistas origina así un principio constructor de narraciones: lo real–maravilloso. Este es el principio formal de la ficción en Alejo Carpentier.

Inmediatamente se hace necesario aclarar el concepto de lo real–maravilloso. El mismo autor lo ha expresado en el prólogo ya aludido y sobretodo se ha preocupado por deslindarlo de lo maravilloso tal como lo entiende el surrealismo. Afirma Carpentier al respecto:

> "Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe" (8).

Carlos Santander, autor de penetrantes estudios sobre la obra que nos ocupa, precisa la cuestión de la siguiente manera:

> "El concepto de 'lo maravilloso' consistirá en una segunda realidad que opera desde el asombro, capaz de estimular la imaginación y de despertar una actitud voluntariosa" (9).

Con lo anterior se establece que lo real–maravilloso implica una interrelación de planos, la convivencia de dos órdenes simultáneos. Ellos son: lo real positivo e histórico para llamarlo de alguna manera, y lo maravilloso, lo sobrerreal y transobjetivo.

De esta manera el realismo mágico viene a ser la fusión de lo ordinario y lo extra–ordinario, la tensión dialéctica entre lo usual y lo prodigioso. Realismo mágico es en última instancia la instalación del mito en la historia.

Esbozada la problemática en que se ubica el trabajo literario de Alejo Carpentier y sugeridas sus relaciones con la literatura hispanoamericana, acerquémonos al universo de la ficción.

Principio constructor de la obra que nos ocupa es, como ya se afirmó, lo real–maravilloso. Esto impone un doble signo de cada elemento de la narración y en último término a todo el conjunto. El lenguaje carpenteriano funda así, en primer lugar, una realidad densa y abigarrada que remite a otra de complejas significaciones. Lo mentado en la narración adquiere por lo tanto un campo simbólico. Examinando en detalle se podrán esclarecer estas afirmaciones.

Como observan los críticos, el motivo del viaje constituye la clave del acontecimiento en la narración carpenteriana. Esto es patente ya desde los títulos de las obras. Por ejemplo: *Los fugitivos, Viaje a la semilla, El camino de Santiago, Los pasos Perdidos.* Los personajes se hallan siempre empeñados en una translación, en un movimiento espacial y temporal. Al igual que Ulises, Eneas o el Quijote, los personajes de Carpentier son viajeros.

En el relato *Semejante a la Noche*, gracias a la ruptura de la linealidad del tiempo, nos hallamos con una serie de guerreros de diferentes épocas que están a punto de embarcarse hacia alguna "magna cita de naves". En *Los Pasos Perdidos* el viaje alcanza dimensiones míticas y el narrador–protagonista sale desde la supercivilización y llega hasta el cuarto día del Génesis. Ya aquí claramente el viaje no es sólo en la geografía, sino también en la historia. Así lo comprueba asombrado el narrador:

> "Y he aquí que ese pasado, de súbito, se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo, como otros lo hacen en el espacio" (10).

Como el acontecimiento es una translación, esto implica un doble plano del tiempo y del espacio: un aquí–ahora y un allá–entonces, que precisamente se unirán gracias al viaje.

El inicio de la mayoría de las narraciones de Carpentier configura un punto de partida: muelles, umbrales, que a su vez pueden ser puntos de llegada.

En un primer momento los personajes están en un aquí–ahora que los inserta en asuntos históricos relevantes: Conquista de América, Guerra contra Troya, Revoluciones de Independencia, caídas de un orden social, etc. El lugar y el tiempo de la historia resultan negativos y alienantes para las figuras. Esto se comprueba de modo elocuente en *Los Pasos Perdidos*:

> "Habíamos caído en la era del Hombre–avispa, del Hombre–Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cômitre" (11).

Idénticas características revisten las circunstancias del soldado francés en el relato *Semejante a la Noche*. Obsérvese la impresión total de deslustramiento que ofrece su medio:

> "...y seguí aquel muelle triste, batido por el viento, salpicado de una agua verde, abarandado de cadenas verdecidas por el salitre que conducía a la última casa de ventanas verdes, siempre cerradas" (12).

En contraposición a lo anterior, el allá–entonces vislumbrado por los personajes se ofrece como la tierra y el tiempo de promisión que se revela a los escogidos. En el relato *El Camino de Santiago*, Juan el indiano, portador de la revelación, deslumbra a Juan el

Romero quien se mueve en mezquino lugar plagado de miseria y enfermedad. Ante el romero se abre así lo maravilloso:

> "El indiano, achispado por el vino habla luego de portentos menos pregonados: de una fuente de aguas milagrosas, donde los ancianos más encorvados y tullidos no hacían sino entrar, y al salirles la cabeza del agua, se les veía cubierta de pelos lustrosos, las arrugas borradas, con la salud devuelta, los huesos desentumecidos, y unos arrestos como para empreñar a una armada de amazonas" (13).

En *Semejante a la Noche* el soldado español se alza orgullosamente sobre los suyos puesto que se ha comprometido en una empresa que lo lleva al Nuevo Mundo. Allí entrevé una realidad donde "la Uña de la Gran Bestia y la Piedra Bezar curaban todos los males" y donde "existía", en tierra de Omeguas, una ciudad toda hecha de oro, que un buen caminador tardaba una noche y dos días en atravesar".

Y en *Los Pasos Perdidos*, para citar un último ejemplo, el narrador protagonista viaja de un medio en que es esclavo de la marcha del tiempo y llega al "Valle del tiempo detenido".

Las dimensiones del aquí–ahora y del allá entonces son polaridades claves en el cosmos narrativo de Alejo Carpentier. Ambas aparecen como opuestas para los personajes, quienes justamente tratan de superar esta contradicción mediante el viaje. La primera es el presente de la historia, el mundo de lo conocido e inalterable. Su opuesto es el orden de lo maravilloso, lo siempre nuevo y desconocido. El viaje resulta de esta forma el escape de una dimensión enajenante a una de libertad y plenitud.

El personaje carpenteriano aparece cercado por una historia y una geografía que rechaza porque impiden su realización. El rechazo se hace posible en el momento en que se vislumbra lo maravilloso.

Sin embargo, el viaje es paradójico para los héroes de la ficción. Rechazan la realidad de su tiempo y se prestan a la liberación, pero una vez logrado esto lo maravilloso deja de ser tal y se convierte en un aquí–ahora tan negativo como aquel del cual se huye. Punto de partida y punto de llegada resultan al cabo de la odisea mundos de una misma configuración. Es por eso que una vez instalado en América, Juan el Romero lleva "la vida más perra que arrastrarse pueda en el Reino de este mundo" y descubre que:

> "...allí todo es chisme, insidias, comadreos, cartas que van, cartas que vienen, odios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango en todo tiempo, donde unos cerdos negros sin pelo, se alborozan la trompa en montones de basura" (14).

Del mismo modo el guerrero que se alistaba para "el futuro del hombre reconciliado con el hombre" ya al inicio de tal alta empresa advierte que había "quienes podían encargar sus equipos de guerra a los artesanos de gran estilo, y que, por cierto, viajaban en la nave más velera y de mayor eslora".

El narrador de *Los Pasos Perdidos*, luego de encontrar las tierras donde el hombre era más hombre, sucumbe a la tentación del regreso, pierde la existencia paradisíaca y comprende que lo maravilloso sólo puede serlo una vez:

> "...la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo; se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando lo proponga -dueño del rumbo negado a los demás-. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlos dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de

> referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante" (15).

Para los personajes el viaje resulta una contestación rotundamente negativa a su deseo de escapar a la contradictoria circunstancia en que viven. Incluso, tal como se da en el relato *Los Fugitivos*, el fracaso del desplazamiento señala la imposibilidad de escapar a la condición humana.

Como se desprende de las notas anteriores, los personajes de Alejo Carpentier se mueven en dos coordenadas. Están aprisionados en un momento crucial de la historia y a su vez viven en términos de un momento a–histórico que es la contrapartida de la situación primera. Todos los protagonistas del mundo narrativo de Carpentier aparecen profundamente anclados en el aquí–ahora de su historia, pero simultáneamente "sueñan con lo que hay detrás de los horizontes".

Los hombres de la ficción carpenteriana no sólo se mueven en una doble realidad, sino que también tienen en sí una doble significación. Son ellos y son su tiempo. La individualidad se consigue gracias a una serie de rasgos que tornan el personaje de carne y hueso, tal es el caso del erotismo constante o de la preponderancia de los instintos de conservación. La significación genérica se logra mediante recursos como los siguientes: uso de nombres connotativos (Sofía en *El siglo de las luces*; Rosario, Ruth y Marcos en *Los Pasos Perdidos*); creación de personajes innominados tal como se da en la última novela citada o en el relato *Semejante a la Noche*; recurrencia a nombres genéricos (Juan en *El Camino a Santiago*; Cimarrón en *Los Fugitivos* o El Acosado en la novela *El Acoso*). Un recurso para lograr la amplia significación del personaje es acompañarlo de algún objeto prestigioso que lo hace representante de un contexto cultural y todo lo que él significa. Este es el caso del griego Yannes, quien en *Los Pasos Perdidos* aparece portando la *Odisea* y acompañado de un perro llamado Polifemo.

La dualidad de los personajes no es solamente externa, sino que también se muestra como interior a través de la conducta. Los protagonistas de cualquier relato de Carpentier oscilan entre el altruísmo y el egoísmo, entre lo noble y lo bajo, entre lo sublime y lo grotesco. Juan el Romero, para citar un caso, a raíz de una promesa hecha durante su enfermedad viaja a Santiago de Compostela. Sin embargo, una vez en la empresa "no es agua clara lo que carga en su calabaza, sino tintazo del fuerte", "una moza le acoge en su cama hasta mañana" y termina embarcándose para América en busca de los prodigios que Juan el indiano le ha presentado.

Las contradicciones entre lo propuesto y lo logrado son características de todos los personajes. En *El siglo de las luces*, la "Declaración de los derechos del hombre" llega al mismo tiempo que la guillotina. En *Semejante a la Noche* el soldado español va hacia América con la cruz en la empuñadura de la espada.

Este contraste entre el ideal que impulsa al hombre y la meta alcanzada se resume en la siguiente frase del narrador–protagonista de *Los Pasos Perdidos*:

> "Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahonda en tinieblas el foso de los años perdidos" (16).

En síntesis, los personajes de la narrativa de Alejo Carpentier son ellos y son la historia, son hombres y son el Hombre. A través del simbolismo oculto en las figuras podemos llegar al contenido metafórico del conjunto. ¿Qué significan estos viajeros fracasados, fugitivos de la alienación y ávidos de plenitud? , ¿Qué símbolo se esconde detrás de estos personajes que escapan del tiempo para caer en él? .

Detrás de todas las dualidades del universo narrativo carpenteriano se halla una profunda mirada sobre el hombre y la marcha de su existencia. Esta intuición se encuentra sintetizada en la revelación del personaje Ti Noel en la novela *El reino de este mundo*:

> "Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quien padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en mejorar lo que es. Es imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificios, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este mundo"(17).

Cada narración del escritor cubano constituye en esencia un encuentro con el Hombre y una renovada iluminación sobre ese ser que aunque se define atrapado en el reino de este mundo, busca siempre un mundo mejor. El encuentro y la intuición carpenteriana se dan siempre en la historia y el escritor no teme interrumpir en cualquier momento o en varios a la vez.

La obra de Alejo Carpentier es en total un asedio al hombre en la historia. El universo narrativo se extiende por todos los confines de la cultura y en todos ellos se encuentra un ser viajando en pos de lo maravilloso y huyendo de lo trillado y enajenante. Esta es la condición humana en el mundo narrativo que hemos recorrido: intentar una libertad que no se puede lograr, pero en la cual necesitamos estar empeñados para sobrevivir. El hombre siempre como proyecto entre lo que es y lo que puede ser, entre el aquí de la historia y la superrealidad que configura la imaginación.

Esa es la existencia en el mundo maravilloso carpenteriano: viaje eterno entre ambos puntos.

BIBLIOGRAFIA

Carpentier, Alejo. *El derecho de asilo*. Ed. Lumen: Barcelona, 1972.

. *El recurso del método*. Siglo XXI: México, 1974.

. *El reino de este mundo*. Ed. universitaria: Santiago de Chile, 1967.

. *Guerra del Tiempo*. Cía. Gral. de ediciones: México, 1971.

. *El siglo de las luces*. Barral Editores: Barcelona, 1970.

. *Los Pasos Perdidos*. Ed. Andina: Buenos Aires, 1969.

. *Tientos y Diferencias*. Ed. Arca: Montevideo, 1967.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América Latina*. Ed. universitaria: Santiago de Chile, 1970.

García Márquez y Vargas Llosa. *La novela en América Latina: Diálogo*. Coed. Univ. Nal. de Ingeniería y Carlos Milla: Lima, Perú, s.f.

García, Eladio. *Una traducción y un ensayo*. Publicaciones Universidad de Costa Rica: San José, Costa Rica, 1971.

Palermo, Zulma et al. *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Colecc. Estudios Latinoamericanos: Argentina, 1972.

Santander, Carlos. *El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. "Estudios Filológicos", Nº 4, 1968.

Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. "Atenea" V. 42, Nº 409.

NOTAS

1. Carpentier, Alejo. *Tientos y Diferencias*. (Ed. Arca: Montevideo, 1967) p.30.
2. Id. Ib. p.7.
3. Carpentier, Alejo. Op. Cit. pp.10–11.
4. Citado por Klaus Müller–Bergh en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. (Col. Est. Latin: Argentina, 1972) p.39.
5. Carpentier, Alejo. Op. Cit. p.10.
6. Carpentier, Alejo. *Los Pasos Perdidos*. (Ed. Andina: Buenos Aires, 1969), p.67.
7. García Márquez y Vargas Llosa. *La novela en América Latina*. (Coed. Univ. Nal. de Ing. y Carlos Milla: Lima, Perú, s.f.) p.40.
8. Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. (Ed. universitaria: Santiago de Chile, 1967) p.12.
9. Carlos Santander. *Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Atenea. Vol. 42, No 409, p.101.
10. Op. Cit. p.143.
11. Id. Ib. p.12.
12. Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo*. (Cía. Gral. de ediciones: México, 1971) p.116.
13. Id. Ib. p.36.
14. Carpentier, Alejo. Op. Cit. p.46.
15. Id. *Los Pasos Perdidos*. Ed. cit. p.215.
16. Carpentier, Alejo, Op. cit. p.21.
17. Id. *El reino de este mundo*. Ed. cit. p.156.

TEACHING METHODS FOR ADVANCED READING

A. Leitty Quiñones *

The present material has been prepared in order to contribute to the Basic English course for other careers. Since there has been a great change of the material taught in this course, i.e. from teaching grammar to teaching comprehension of the written word, this article is intended to give the new teacher some suggested teaching procedures for conducting the reading lesson.

The material gathered together here represents a compilation of goal difinitions, exercise techniques, and suggested teaching procedures drawn from a wide variety of sources. There are many more aspects in the teaching of reading than are mentioned here and there is more the teacher can add to it, especially to exercise techniques and suggested classroom procedures for conducting the reading lesson.

The Neglect of Reading.

Unfortunately, in many English-as-a-second-or-foreign-language programmes the written language has been de-emphasized to the point of extinction. Some students seem never to be taught how to read English at all.

A careful consideration of the needs of English students usually reveals that an ability to read English is going to be very important. For many students, in fact, including students of English as a foreign language, reading skills will eventually be much more important than other language skills.

Goals in Teaching Advanced Reading.

In any event, since our students are literate, it is not the process of reading as such that they must learn, but rather skills for reading a foreign language, English.

We need not concern ourselves primarily with teaching appreciation or evaluation of literature. In this case, literary work is not relevant. Even among native speakers, after all, most purposeful reading is for information rather than enjoyment. It is clearly of great importance that pupils should be trained to read for information and that such reading should be geared to work that is expected of them now or later in scientific and technical subjects. Students of technical English should read passages which provide information. These passages would not only provide knowledge, but also satisfy the students' curiosity about the world they live in –and perhaps most important of all– it would provide a foundation for scientifie and technical studies later on.

Passages on scientific materials are written at a certain level of language; the passive voice is used in them quite often. Students who go on eventually to scientific and technical subjects must get used to the passive in their reading since it is so widely used in the kind of books and journals that they will have to use. It should be noted that reading material of this kind (scientific) does not easily lend itself to being read aloud.

The student who reads so slowly and laboriously that he can focus on just one word at a time –reading word by word– is not really reading at all. He will usually be unable to put the words together to understand the sense of the sentence, and he will certainly be unable to unite sentences into a full understanding of paragraph meaning.

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

In reading a foreign language a reader faces taree major kinds of problems: vocabulary problems, content problems, and structural problems. The first type of problem has received a good deal of attention, but too many teachers still re-emplasize vocabulary beyond the point where such re-emplasis makes sense.

Our main goal, then, is to teach the student how to get information from the printed page efficiently, rapidly, and with full understanding. Students must learn to face passages in which there are some unfamiliar words, and they must be trained in ways of discovering their meanings. The ability to do this is most necessary since in reading "full" English (unlimited), the use of the dictionary for every unfamiliar word will make reading intolerably slow. A more complete understanding of our task can be gained by listing the specific reading skills our students must develop or improve in order to achieve this goal.

Five Areas of Skill.

1. Speed for recognition and comprehension.
   a) word-recognition speed: visual discrimination
   b) word-comprehension speed: symbol-sound-meaning associations
   c) sentence-structure recognition: reading by structures

2. Vocabulary recognition and comprehension.
   a) word formation: derivation and compounding
   b) lexical range: choices and restrictions
   c) vocabulary in context: using context clues to meanings.

3. Sentence structure and sentence comprehension.
   a) understanding advanced-level conjunction, nominalization, embedding, etc., and grasping the main idea.
   b) sentence comprehension: understanding the full meaning.

4. Paragraph structure and paragraph comprehension.
   a) paragraph organization: the "central idea" (paragraph development).
   b) scanning for specific information.
   c) full understanding: paragraph analysis.

5. Comprehension of the complete selection.
   a) surveying for the main ideas.
   b) scanning for specific information.
   c) reading for full understanding.

I. INTRODUCTION OF THE READING.

1.1 You may assign the selection to be read and understood at home before introducing it in class and have the students select verbs and nouns and find the meaning of new words.

1.2 At the beginning of the class period, while calling the roll, you may ask the students to read the text silently and circle, underline or list in their notebooks the words they do not understand. Or, perhaps you may ask them to read silently the first paragraph and to circle the verb in each sentence.

1.3 Read the title of the selection and have the students tell you anything they already know about the topic, i.e. have the students tell you anything they know about "Hawaii", "Cigarette Smoking and Cancer of the Lung", etc. (see N.B. for No. 1.4).

1.4 Write a few questions on the board before actually starting to read the selection and have the students answer them. You may choose students of those careers which are directly related to the content of the reading, i.e. for "Psychiatry" choose a psychology student to answer the questions, for "Cancer of the Lung" choose a medical student, and so on.

N.B. If the student is not able to express himself in English, allow him to use Spanish. These questions written on the board are much more likely to stimulate attention to the salient points of an article than if they are relegated to the easily-ignored final position.

1.5 Introduce briefly the ideas contained in the reading using as many easy words as possible so that the students have no trouble understanding them. For this purpose the reading selection can be divided into paragraphs and synonyms can be widely used.

II. METHODS AND TECHNIQUES

Preparing for vocabulary, syntax, and or other difficulties.

Stage 1: Pre-reading preparation.

2.1 List new or difficult vocabulary items or idioms, with or without definitions, and give sentences from the reading plus additional sentences that show the meaning in context.

2.2 Present new or difficult grammatical structures. Give examples from the selection supplemented by other examples if necessary, illustrating the meaning of the construction.

2.3 Explain items which may be difficult because the cultural or technical meaning is unfamiliar.

2.4 List the subordinators, sentence connectors, conjunctions, and prepositions and explain their basic function. These words frequently distract the student's attention and do not let him inderstand a statement, phrase, or even a paragraph.

N.B. Motivating the reading.

a) Give purpose to the reading. Tell the students that they are to read, for example, in order to summarize the main ideas, or find specific information, or do a vocabulary exercise.

b) Outline or paraphrase the selection for the students.

c) Relate the selection to the students' own experience, interests, or needs by means of questioning and discussion.

Stage 2: Reading the Selection.

Suggested Procedures.

2.5 The teacher may read aloud each sentence or phrase, each paragraph, or the whole reading. After the entire selection has been read aloud, the class reads it silently for comprehension. The silent reading may be timed. Each paragraph may be followed by comprehension questions. (For other procedures at this stage see I. INTRODUCTION).

2.6 The teacher may read aloud the first sentences and analyse them on the board by pointing out VERB, SUBJECT, OBJECT, and by underlining the most important word or words in the subject and in the object. The main idea and

the rest of the words (i.e. adjectives, adverbs, etc.) should be given after the preceding analysis. The teacher may continue this analysis orally. If time does not allow to finish the whole reading, the rest of the selection can be assigned to be done at home in the same way.

2.7 Paired responses using semantic equivalents can be a very effective way of explaining the meaning of some words or expressions. Expressions equivalent in meaning to those found in the reading can be widely used for this purpose, e.g.

They are trying *to fire* the President.
They are trying *to get rid of* the President.

2.8 *Synonym.* We may also write on the board those words which we think will present difficulty and explain their meaning. The same ideas are expressed by two or more different words or phrases, one of which may be familiar to the reader, e.g.

> When it comes to manufactured goods there is actually more *diversity* in this country than Europe has ever known. The *variety* of goods carried by our stores is the first thing that impresses any visitor from abroad.

Stage 3: Follow-up activities.

2.9 *In the classroom.* The teacher selects, according to the aims of the lesson, exercises of the types described in IV. EVALUATION. He may conduct the session orally or in writing, or may use a combination of oral and written procedure: the teacher asks questions orally –the class responds in writing– individuals are called on to read answers orally. It is through this process of asking questions pertinent to the main ideas –not through questioning every detail in sight or through translating from one end to the other– that the teacher can give the student needed training in reading and develop his ability to detect the main ideas.

The teacher may also set aside time for the students to ask him questions. In this way, he can cover some problems not brought out in the discussion, but which students may want to have clarified.

2.10 *As homework.* The teacher may assign written exercises developed out of the day's classroom work. For example: write out full answers to comprehension questions done orally in class. Or write a paraphrase, summary, or outline of the reading selection.

Homework assignments also carry the student into the preparation stage of the next lesson. He may be instructed to study new vocabulary in context, or to survey the selection for main ideas, or to scan it for specific information. At the earlier levels of instruction, however, reading for full understanding will be done only in the classroom under the teacher's supervision. At the most advanced levels, on the other hand, much of the reading might be done outside the class, with the class period devoted to follow-up exercises and preparation for the next selection.

2.11 *Out-of-class reading.* A very important necessary activity through much of the English course is quite simply a great deal of practice in reading a wide variety of material both in and out of class.

Out-of-class extensive reading for expansion of reading skills, in contrast to intensive in-class drill in these same skills, should make use of relatively easier reading materials. Completely new vocabulary and grammatical patterns

should be minimized if not avoided altogether– since the purpose is to provide a wide range of use and meaning contexts for known vocabulary and patterns. The student thus develops his skills in deducing meanings of new words and in extending the lexical range of known items.

III. VOCABULARY

N.B. Vocabulary should be presented for recognition and not for production, and it should be explained according to its context.

3.1 *Cognates.*[1] The teacher should have the student recognize them. These words usually constitute the lowest difficulty group –these are *easy* since even students who have never studied English at all will recognize them. *These words are of value at a very elementary level.*
Similar words in English and Spanish can be classified into a small number of sub-patterns, for example English –TION is similar to Spanish –CION, etc.

3.2 *Deceptive Cognates*[2], e.g. asistir – assist. Spanish *asistir* is similar in form to English *assist* but the meaning is practically always different. Spanish *asistir* is similar in meaning to English *attend*, while English *assist* means help, support. These words that are similar in form but different in meaning constitute a special group very high on the scale of difficulty. These are *difficult* words.

3.3 *Expansion through families of words.* The student can be asked to build several derived words from a basic one by analogy, e.g.
REASON, REASONABLE, UNREASONABLE, REASONABLY, UNREASONABLY, REASONABLENESS. HOPE, HOPEFUL, HOPEFULLY, HOPEFULNESS, HOPELESS, HOPELESSLY.
N.B. This puts into practice the formation of adjectives, nouns, and adverbs with the use of prefixes and suffixes.

IV. EVALUATION

Exercises and tests are the truest reflections of the teacher's pedagogical aims: he should beware of his exercises and tests, for they tell the truth about his objectives as a teacher.

4.1 *Sentence comprehension:* getting the full meaning.
Logical completion. Complete the sentence in a logical way, using one of the four words:

> You can trust Henry to take good care of your money, for he is very (honest, angry, evil, distant).

4.2 *Comprehension questions:* paragraph structure and comprehension.
Questioning for comprehension deserves further description, because it is a technique of wide usefulness for teaching other language skills besides reading. and because it is used extensively in almost all reading texts.

a) *Paragraph organization:* reading for the central idea. What single word expresses the central idea of paragraph two?
Read the paragraph quickly to determine the central idea. Then turn the page and choose one statement that best expresses the central idea.

b) *Paragraph development:* create a coherent paragraph by placing the sentences below in logical order. (Five sentences from the reading are given).

c) *Scanning for specific information:* scan the following paragraph to

answer this question: (a question is given) The teacher can write more questions on the board and have the students answer them orally or in writing.

N.B. It is not essential to ask as many as 6 questions on a short passage. Overquestioning should be avoided. Good questioning is the result of careful thought about the reading before it is given.

d) If there is time for group activity, divide the class into groups and have the students write questions themselves about the selection. Assign one paragraph to each group. One can choose those students who prove to be more efficient in English and have them guide the groups –send one of these students to each group; they can explain to the others anything that they do not understand.

N.B. 1: Go around checking each group and making sure the questions are being formulated correctly. Have the students write them on the board to be corrected. Interchange the questions between the groups so that they can be answered by another group.

N.B. 2: If time does not allow for group activity, assign the production of questions as homework.

N.B. 3: This type of exercise puts Section C of Lesson 9 (*English Sentence Structure* by Krohn) into practice, i.e. the production of questions. The different types of questions that can be produced by the students are listed below.

d.1. *YES/NO QUESTIONS:* with auxiliaries BE, DO, DOES, DID, or TRUE/FALSE.

d.2 *ALTERNATIVE QUESTIONS:* e.g. Is a psychosis a dangerous or a normal illness? Do people in Hawaii mix with one nationality or with many nationalities? , etc.

d.3 *WH–QUESTIONS:* with WHO, WHAT, WHEN, WHERE, HOW MUCH, HOW MANY, HOW.

d.4 *MULTIPLE CHOICE:* e.g. Where is Hawaii? a) in the Pacific b) in the Atlantic c) in the Mediterranean

d.5 include personal questions which are related to the topic, e.g. Would you like to go to Hawaii? Is there lack of petroleum today? , etc. The answer requires evaluation or judgement relating the reading selection to additional information or experience of the reader. The teacher may write this on the board to help the students formulate different types of questions.

4.3 *Comprehension of Complete Selection.*

a) Surveying for main ideas.
Outlining. The main ideas are given below in mix-up order. Arrange them in the order in which the author discusses them (three main ideas are given).

b) Summary of the reading (oral or written).

4.4 *Improving Vocabulary*

a) *Word Formation*

a.1) *Negative Prefixes.*

(i) Use the correct prefix (DIS–, IM–, MIS–, UN–) to make negative forms of the following words from the selection:

appear_____
just _____
personal_____

(ii) Fill the blank with the proper negative prefix:

He always____connects the wires.
He always____pronounces the words.
His work is completely___satisfactory.

a.2) *Derived Words.*

(i) Fill the blank with a noun (plural form) related to the underlined noun in the sentence:

Our interest was in *art* and (artists).
Our interest was in *crime* and_____
Our interest was in *music* and_____

(ii) Complete the following table or write some words on the blackboard and have the students give you derived words (see III, 3.3):

ADJECTIVE	NOUN	ADVERB	VERB
original	originality	originally	originate
_____	evolution	_____	_____
_____	_____	_____	brighten

b) *Lexical Range.*

Which sentence illustrates the same use of the word (or idiomatic or figurative expression) as in the reading selection?

There are *bound* to be regional differences.

1) The book is *bound* in leather.
2) Children are *bound* to have some accidents as they grow up.
3) The prisoner's hands were *bound.*

c) *Vocabulary in Context.*

c.1) *Using context clues.*

A *dynamic* teacher can keep teaching from becoming boring.
The best synonym for *dynamic* is:

1) powerless ____
2) athletic ____
3) forceful ____
4) cheerful ____

c.2) *Using words in sentences* (orally or in writing).

Use in one sentence each pair or group of words from the reading listed together, e.g. *Anthropologist, cultures.*

5th August, 1974

BIBLIOGRAPHY

Allen, H.B. *Teaching English as a Second Language*, Mcgraw–Hill, N.Y., 1965.

Eskey, D.E. "Advanced Reading: The Structural Problem", *English Teaching Forum*, September–October 1971.

Kabayashi "A New Look at Reading in College Program", *English Teaching Forum*, March–April 1970.

Mackey, W.F. *Language Teaching Analysis*, Longmans, London, 1965.

Norris, W.E. "Advanced Reading: Goals, Techniques, Procedures", *English Teaching Forum*, September–October 1971.

Rivers, W.M. *The Psychologist and The Foreign Language Teacher*, The University of Chicago Press, Chicago, 1964.

NOTAS

1.– Words which are similar in form and in meaning, eg. *hospital, hotel, calendar,* etc.

2.– Words that are similar in form but represent meanings that are different, eg. *assist – asistir,* etc.

VARIETIES OF BRITISH PRONUNCIATION

A. Leitty Quiñones *

A man's accent has more significance in England than anywhere else in the world. Accent in English society, plays a more important part than it does in any other.

In England the division between RP[1] speakers, as we may call them, on the one hand, and educated English people who speak Standard English with some different accent, on the other, is a social one. One either speaks RP, or one does not, and, although some people's speech is strongly influenced by it when they go to a university where it is spoken, if the opportunity to learn it in youth does not arise, it might be difficult to acquire it later in life.

We all have our own opinions as to what is the best pronunciation of English. However regrettable it may be, we should be aware of the fact that, while some kinds of English speech carry a certain prestige, others may prove a positive disadvantage to the user.

RP is undoubtedly a privileged accent in England; one's social life, as well as one's career, or both, may be affected by whether one possesses it or not. Moreover, there are some who believe that in all occupations for which an educated person is required, it is an advantage to speak RP, and it may be a disadvantage not to speak it.

Some views on RP maintain that it has intrinsic virtues and that it is the most widely intelligible spoken form of Standard English. However, others consider these views difficult to uphold since, taken objectively as sound, the differences between RP and some of the regional accents are very small.

In the first place, if we restrict our study to the accents to be found in Britain, we are faced with a great diversity of regional accents, to which we react strongly. Thus, the Scot or Northerner may feel that the Londoner's accent is careless, affected, or even ugly. The Londoner, on the other hand, may associate a Northern accent with bluntness of character, plain–speaking. Although some regional accents seem to be acceptable (Scottish, Irish, West–country English), the local pronunciation of large cities such as Birmingham, Liverpool or Glasgow, is often held to be ugly. In Great Britain, social distinctions of accent are of even greater significance than the regional variations. In any regions there is a hierarchy of distinctions of accent corresponding to the structure of the English society and depending, for instance, on the social environment one belongs to, one's education and one's profession.

For those people who have no need to move from their own districts, the regional dialects may be sufficient, but at the present time few people remain all their lives in their native town or village. That language which serves for his own district will not easily serve for a more distant one, and the dialect speaker will find himself at a disadvantage in his travels or in his ambition to improve his position, if he is unable to use any other but his own local form of speech. Furthermore, there are certain types of speech which are considered as belonging to the lower social classes; this obviously sets up class barriers. Therefore, many believe that there is a need for a more iniform pronunciation in order to overcome what is at present one of the few remaining class distinctions.

Abercrombie explains that " ... English people are divided, by the way they talk, into three groups; first, RP speakers of Standard English –those without an accent;

* Profesora de la Escuela de Lenguas Modernas. Facultad de Letras

second, non–RP speakers of Standard English– those with an accent; and third, dialect speakers. I believe", he adds, "this to be a situation which is not parallelled in any other country anywhere. Everywhere else the division is into speakers of the standard language, and speakers of dialect".[2] He expresses that the continued existence of this accent–bar, though it no longer reflects social reality, is having a harmful effect on Standard English speech in England. As a consequence of it, we find people who are well educated but have not had an opportunity to learn RP, who become nervous and anxious about their speech–sounds. Lack of confidence in their accent focuses attention on the mechanics of talking, which should be automatic. If we are preoccupied with how we are speaking, the whole of our delivery can be upset with the production of unpleasant voice–quality, and, in addition, this can even perhaps interfere with thinking. It will not be, therefore, until all regional educated accents are genuinely felt in England to be socially equal with RP, that these consequences will vanish. This is in itself a problem to which many have recently drawn attention, but to which no solution has so far been given. Nevertheless, the problem is heavily stressed, and some day a solution will have to be found.

BIBLIOGRAPHY

Abercrombie, D. *Studies in Phonetics and Linguistics,* OUP, London, 1965.

Brandis, W. and Henderson, D *Social Class, Language and Communication.* Routledge, London, 1971.

Brook, G. L. *English Dialects,* Andre Deutsch, London, 1963.

Chapman, R.W. ' "Oxford" English', *SPE*, Tract 37, 1934.

Gimson, A.C. *An Introduction to the Pronunciation of English*, 2nd ed., Edward Arnold, London 1970.

NOTAS

1.– "RP" stands for "Received Pronunciation" or "Accepted Pronunciation".

2.– Abercrombie, *Studies in Phonetics and Linguistics,* OUP, London, 1965 p. 12.

UNA DISCUSION DE COMO LA NOVELA THE GREAT GATSBY REFLEJA LOS VALORES NORTEAMERICANOS

Lic. Dorothy Stark de Valverde *

Como expliqué en la introducción de mi tesis sobre la novela de F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, lo que me propuse en la misma a través del análisis realizado fue sí se quiere, una reivindicación hacia un autor y una obra de gran importancia en la literatura norteamericana.

Hace tres años cuando consulté con algunas personas el tema de mi tesis me manifestaron el que ésta era una novela de poca importancia, y en verdad, así se consideró por algún tiempo o sea desde los alrededores de 1935 a 1960.

Por tanto, cualquier persona que se graduara en literatura americana antes del 60, bien podría mantener ese criterio. Hace una década descubrí esta novela de manera casual y me interesé en profundizar sobre la obra de Fitzgerald. Fue realmente fascinante encontrar que mi hallazgo e interés eran coincidentes con una actitud de reconocimiento de parte de los críticos y de un enorme interés por la obra de este autor. Profundizando más en mi análisis, me sorprendí de ver el aprecio que sobre la obra de Fitzgerald tenían algunos escritores y literatos, tales como T.S. Eliot quien se refirió a "*The Great Gatsby*" diciendo: "Es la novela inglesa o americana que más me ha interesado en los últimos años, y es, me parece, el paso más seguro dado por la novelística norteamericana desde Henry James" (1).

Hoy día el interés en Fitzgerald, su obra, y su esposa, Zelda, es tal, que es común encontrar artículos en revistas como Time, *Newsweek*, o *The New Yorker* donde compara algún personaje con la vida de Fitzgerald o sus creaciones.

La reciente aparición de la película "The Great Gatsby" acompañada por una campaña publicitaria de magnitud extravagante, aprovechó el interés existente en un gran público americano. Desgraciadamente fue una producción caracterizada por actuaciones mediocres, poca imaginación del director, en donde el énfasis principal estuvo en el lujo del escenario y el vestuario. A pesar del fracaso de esta película, los lectores serios han puesto a Fitzgerald muy merecidamente en una alta y distinguida posición dentro de la literatura americana.

En mi tesis, *The Great Gatsby: a Reflection of American Value*, analicé la novela considerándola desde tres puntos de vista:

Primero: Explorando los orígenes de la llamada "quimera" o "American Dream", relacioándola con la historia y la literatura, y analizando, cómo dicha quimera, ha ido

---

* Profesora asociada de Historia de los Estados Unidos de América y de Inglaterra, y Profesora de Literatura Inglesa

sufriendo mutaciones en las diversas épocas y circunstancias.

Segundo: Examinando la novela "The Great Gatsby" desde un punto de vista más sociológico que estilístico, o sea analizando cómo la novela refleja la sociedad en la cual fue escrita y como al mismo tiempo la novela explica o justifica dicha sociedad.

Tercero: Relacionando el análisis sociológico y cultural de la novela, con la quimera o sueño americano, tal y como éste se concibe o presenta en "*The Great Gatsby*"

El esquema trazado presentaba dos problemas, según el punto de vista que se considerara; desde cierto aspecto, el tema parecía muy amplio por tener que relacionarlo con la historia, la filosofía y la literatura. Por otra parte, podría verse muy limitado ya que se dejaban por fuera aspectos de estilo, símbolos o análisis literario comparado.

La razón principal que me indujo a este enfoque, fue mi preparación profesional, ya que soy graduada en historia y me interesa relacionar la literatura con la sociedad que la produjo. También me parece que una obra literaria, como toda obra de arte cultural, representa un eslabón en una cadena de eventos y pensamientos, y por tanto una obra se puede comprender mejor en relación con los antecedentes literarios e históricos.

Por último, este enfoque sociológico–histórico presentó para mi un reto interesante y complejo que sobrepasó una investigación más tradicional y limitada.

En mi tesis deseo probar que la figura de Gatsby y su quimera, fueron producto de una mentalidad que tiene su origen en la historia colonial de los Estados Unidos en América, la cual siguió imperando en los siglos XVIII y XIX con las lógicas variables que el progreso y otros valores materiales y conceptuales iban produciendo.

Cómo se inició esta quimera, es algo difícil de determinar, pero sí, podríamos decir que los Puritanos dejaron una marca imborrable en los valores norteamericanos. El Puritano tuvo seguridad en sí mismo, por la certeza en su salvación, por la doctrina protestante de que todo hombre era igual ante Dios y ninguno era superior a otro, y por la necesidad de esfuerzo y valor para sobrevivir en una tierra salvaje e inhóspita (2).

Los Puritanos trajeron al Nuevo Mundo una ética de la dignidad y necesidad de trabajo, que obligaba a todo buen Cristiano a trabajar conscientemente. Como consecuencia podrían esperar la recompensa de Dios en frutos materiales. Además, era entendido que un Puritano tenía la obligación de ser frugal, ahorrar y aprovechar bien su riqueza para que se multiplicara. Una acumulación de bienes fue vista como un signo de aprobación divina (3).

América fue una tierra plena de bendiciones para los Puritanos, una tierra difícil, pero llena de esperanza para el futuro, y presentaba una mejora sobre la situación económica y religiosa en Europa.

En resumen, los Puritanos dejaron ciertos conceptos o valores que siguieron influyendo en América hasta el siglo veinte.

Algunos de esos conceptos podrían sintetizarse así:

A) Un gran individualismo y seguridad en sí mismo.
B) La veneración por el trabajo.
C) La creencia de que la prosperidad y el éxito monetario eran bendiciones de Dios y por lo tanto, metas dignas de perseguir y alcanzar.
D) El concepto de América como un Nuevo Canaan para un hombre nuevo (4).

Además de estos conceptos, que en u sentido estricto no podrían llamarse "principios" aparecieron luego en América, seguidores de las ideas de Locke y luego de Rousseau, cuyos conceptos o pensamientos tendientes a una sociedad ideal, gobernada por la ley y la razón, llegaron a sublimarse en conceptos quizá exagerados o esteriotipados que concluyeron en un nuevo mito: el mito del nuevo Adán y el de considerar a América como un nuevo Jardín del Edén.

Las razones que daban base a este mito eran las siguientes:

1) Las tradiciones feudalistas y corruptas de Europa fueron eliminadas en el clima de democracia y libertad de América.

2) La nueva sociedad en unión con la naturaleza creó un nuevo Jardín del Edén.
3) El hombre americano--libre, independiente, fuerte, joven y puro-- fue el nuevo Adán.
4) La combinación de una sociedad armoniosa y justa, con el hombre nuevo, permitiría el llenar todas las necesidades materiales y espirituales de los americanos (5).

Historiadores y autores del siglo XIX se empeñaron tanto en defender como en atacar esta tesis. En general los historiadores, y los filósofos de la escuela Trascendentalista apoyaron la tesis y prohijaron la apertura y extensión de las fronteras, la llegada de millones de inmigrantes, y finalmente la industrialización de América que la convirtió en el país más económicamente fuerte del mundo.

Como mencioné anteriormente, esa quimera americana, ligada fuertemente al concepto del nuevo hombre o Adán en el Edén Moderno, fue variando con el tiempo y adaptándose a cada época.

La quimera como etimológicamente podría explicarse, es sólo una fábula o ilusión alejada de la realidad, sin embargo, en América muchos de esos sueños podrían hacerse posibles y comprendían una satisfacción tanto espiritual como material.

De la masa de inmigrantes que llegaron a América para mejorar su condición material, aprovechando el sistema democrático y la riqueza del país, logró realizar su sueño gran cantidad de ellos, particularmente antes de la Guerra Civil. El dinero no fue el objetivo primordial de su sueño, sino tener una vida independiente con dignidad y sin sufrir grandes necesidades (6).

Con estos antecedentes en cuanto a la quimera americana podemos entender entonces el tema básico de *The Great Gatsby*, o sea, la búsqueda de un ideal en los años veinte y en la sociedad norteamericana.

El argumento de la novela, trivial si se quiere, representa a la vez la trivialidad de una época y la pérdida de valores. El libro plantea una crítica severa a la sociedad americana, donde las teorías idealistas de antaño ya no tienen validez.

En mi tesis hice un análisis de los personajes y su escala de valores, como representativos de una época materialista y hedonista. La clase alta marca la pauta en actitudes e ideales caracterizados por la irresponsabilidad moral, egoísmo, trivialidad y poder demoledor. La clase baja en vez de mostrar un contraste, se presenta como un reflejo patético de los valores de la clase alta. La vieja quimera americana no fue funcional en este período. El medio se había cambiado de un país virgen, repleto de oportunidades, a una civilización altamenta industrializada, manipulada por unos cuantos monopolios, en que, como resultado, por lo general el hombre común nace y muere igual (7).

Dentro de esta cultura el rico que ha llegado a la cumbre hereda el papel del Adán Moderno, por su éxito, su fe absoluta en sí mismo, su poder, y la dominación del ambiente. Fitzgerald creó dos tipos de ricos: el viejo o tradicional y el comúnmente llamado "nuevo rico". Aquí el que ha sido rico toda su vida, aparece rodeado de accesorios de riqueza, simpatía, buenos modales, buen gusto, educación y belleza. En cambio, el nuevo rico es presentado sin estos adornos para mostrar el deshumanizado hombre rico, un ser sin escrúpulos ni sentimientos, obsesionado por la avaricia y el poder. A pesar de las diferencias externas entre los dos tipos de rico, Fitzgerald quiere probar que ambos son iguales en actitudes y condiciones morales (8).

Gatsby pertenece al grupo de nuevo rico--un "gangster" de la época de Prohibición--pero tiene algo de anacrónico, pues posee algunas de las virtudes y el optimismo de sus antepasados, pero a la vez utiliza prácticas modernas inescrupulosas. El romanticismo de Gatsby lo impulsa a dedicar su vida al único fin de conseguir su sueño, y en este aspecto Fitzgerald lo considera un héroe. Sin embargo, Gatsby está predestinado a fracasar en la sociedad materialista en que vive. Primero, la sociedad ha influido en él hasta que su sueño se torna materialista. Segundo, los métodos que Gatsby emplea: la mentira, el

engaño, hasta el crimen corrompen su sueño aún más. Y por último, la sociedad de ricos a la cual Gatsby anhela pertenecer es tan competitiva y despiadada que termina destruyéndolo a él espiritual y físicamente. En fin, Gatsby y su sueño son representativos de la quimera moderna que intenta unir el romanticismo con el materialismo, una combinación insostenible y condenada a fracasar.

Esta novela fue escrita en 1924 en una época crucial para los Estados Unidos, pues resumía una serie de desilusiones acumuladas después de la primera Guerra Mundial.

Los cambios en la propia moral del pueblo, la falsa prosperidad, el materialismo, la era de la prohibición de licor y su violación sistemática, la decepción por los resultados alcanzados con el armisticio, la depravación en el manejo y control de los negocios y monopolios--todos son características de la llamada "Jazz Age" que concluyó de manera trágica con la depresión de 1929, dejando a millones sin trabajo. Después de la depresión vino una lenta recuperación pero ya los valores morales habían sido destruidos o transformados concluyendo definitivamente con la quimera inicial.

En la obra se expone esta crisis de valores que yo analicé en mi tesis y aunque no lo menciono de una manera directa, queda implícito en el análisis, el que la destrucción de valores, que para mi termina de completarse durante la depresión, plantea una serie de cuestionamientos en cuanto a la cultura americana; si existe en la actualidad algún tipo ideal que pudiera alcanzarse, o si por el contrario, se ha llegado en esta última parte del siglo a una caótica decadencia si comparamos con los valores americanos del siglo XVIII.

The Great Gatsby puede considerarse como una novela corta, y aunque mi análisis no era realmente estilístico, sí podría decir que en una tan breve novela, Fitzgerald logra incorporar todos los aspectos mencionados así como darnos una descripción exacta de personajes, actitudes y aspectos sicológicos, todo con gran nitidez, precisión y belleza de lenguaje. Los personajes principales puede decirse que son ocho, sin embargo, ellos solos sintetizan a través del desarrollo de la novela toda la forma de sentir de una época.

En conclusión, esta novela se presta para la investigación de los valores de una sociedad moderna y su contraste o mutación con los de tiempos anteriores.

NOTAS

1. T.S. Eliot. Una carta a Fitzgerald, en, *The Crack Up*, ed. por Edmund Wilson (New York: New Directions Paperback, 1964), p.310.
En este artículo cuando se refiere a "América" se entiende que significa a los Estados Unidos de América y no el Continente.

2. R.B. Nye y J.E. Morpurgo, *The Birth of the U.S.A.* (Middlesex: Penguin Books, 1970), pp.39–42–149.

3. John Spencer Bassett, *A Short History of the United States* (New York: Macmillan Company, 1939) p.149.
Nye, *The Birth of the U.S.A.* p.41.

4. R.W.B. Lewis, *The American Dream* (Chicago: University of Chicago Press, 1955) pp.5,165.

5. David W. Noble, *The Eternal Adam and the New World Garden* (New York: George Braziller, 1968), pp.5–8.

6. Henry Steel Commager y Allan Nevins, *A Pocket History of the United States* (New York: Washington Square Press, 1969), p.178.

7. Eric F. Goldman, *Rendez–vous with Destiny* (New York: Vintage Book, 1960), p.244.
Frederick Lewis Allen, *Only Yesterday* (New York: Bantam, 1959) pp.82–95.
Samuel Eliot Morison, *The Oxford History of the American People* (3 tomos: New York: Mentor, 1972, III) pp.243–246.

8. F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* ed. por Henry Dan Piper (New York: Charles Scribner Sons, 1970).

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, FREDERICK LEWIS. *Only Yesterday*. New York: Bantam, 1959.

BASSETT, JOHN SPENCER. *A Short History of the United States*. New York: Macmillan Company, 1939.

COMMAGER, HENRY STEEL Y NEVINS, ALLAN. *A Pocket History of the United States*. New York: Washington Square Press, 1969.

GOLDMAN, ERIC F. *Rendezvous with Destiny*. New York: Vintage Books, 1960.

LEWIS, R.W.B. *The American Dream*. Chicago: University of Chicago Press, 1955.

MORISON, SAMUEL ELIOT. *The Oxford History of the American People*. III Tomo. New York, Menton, 1972.

NOBLE, DAVID W. *The Eternal Adam and the New World Garden*. New York: George Braziller, 1968.

NYE, R.B. y MORPURGO, J.E. *The Birth of the U.S.A.*. Middleset: Penguin Books, 1970.

PIPER, HENRY DAN, ed. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.

WILSON, EDMUND, ed. *The Crack Up*. New York: New Directions paperback, 1964.

Se terminó de imprimir en la Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica en el mes de setiembre de 1975. Su edición consta de 2.000 ejemplares.
Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"
San José, Costa Rica. A. C.

Los artículos que se publican en esta Revista aparecen catalogados en el índice de las siguientes publicaciones:

HISTORICAL ABSTRACTS

AMERICA: HISTORY AND LIFE.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 125170255

IMPRESO EN LA OFICINA DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA